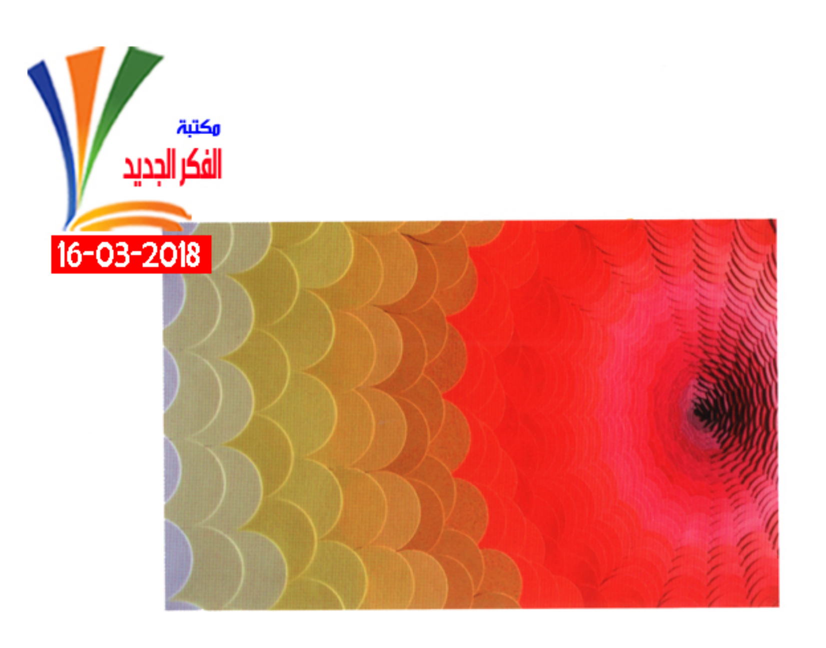
ميخائيل باختين

النَّظرية الجمالية

المؤلِّف والبطل في الفعل الجمالي

رؤية موسوعية فلسفية جمالية سيكولوجية



نقد أدبي



ترجمة: عقبة زيدان

النظرية الجمالية

المؤلف والبطل في الفعل الجمالي

رؤية موسوعية فلسفية جمالية سيكولوجية



عنوان الكتــاب: **النظرية الجمالية - المؤلف والبطل في الفعل الجمالي**
رؤية موسوعية فلسفية جمالية سيكولوجية

اسـم المؤلــف: **ميخائيل باختين**

اسـم المترجـم: **عقبة زيدان**

الموضــــوع: **دراسات نقدية**

عدد الصفحات: **360 ص**

القيــــــاس: **14.5 × 21.5 سم**

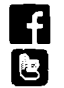
الطبعـة الأولى: **1000 / 2017 م - 1438 هـ**

ISBN: 978-9933-580-31-5



سورية . دمشق . ص ب **4650**
تلفاكس: **+963 11 2314511**
هاتــف: **+963 11 2326985**

E-mail: info@ninawa.org
ninawa@scs-net.org
www.ninawa.org

دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع

Ayman ghazaly

العمليات الفنية:
التصميم والتنفيذ والإخراج والطباعة - القسم الفني: دار نينوى



ميخائيل باختين

النظرية الجمالية

المؤلف والبطل في الفعل الجمالي

رؤية موسوعية فلسفية جمالية سيكولوجية

ترجمة: عقبة زيدان



ميخائيل باختين

فيلسوف ومنظر أدبي ولغوي سوفييتي، وأحد أعظم منظري ومفكري القرن العشرين، ولد في أوريل عام ١٨٩٥. درس فقه اللغة في جامعة أوديسا، ثم في جامعة بتروغراد وتخرج ١٩١٨. نشر عام ١٩٢٩ كتاب "مشكلات عمل دوستويفسكي". ونشر بعض مقالاته وثلاثة من كتبه بأسماء مستعارة: فولوشينوف وميدفيديف. وفي عام ١٩٦٣ نشر كتابه عن دوستويفسكي في طبعة مزيدة، أما كتابه عن رابليه فقد ظهر عام ١٩٦٥. تدهورت صحته واستقر في موسكو عام ١٩٦٩، وقضى سنوات حياته الباقية منعزلاً في كليموفسك قرب موسكو، ومات عام ١٩٧٥.

عقبة زيدان

كاتب سوري، مواليد عام ١٩٦٧، حصل على شهادة مترجم لغة روسية عام ١٩٨٩. له عدد من المؤلفات؛ في الشعر: حالة انقراض مجنونة، سرمد؛ في الرواية: تعاويذ، هيولى؛ في التحقيق: دواني القطوف في تاريخ بني المعلوف، تاريخ الفلسفة، التصوف في الشعر العربي، الفلاسفة والأخلاق، الفلسفة الأولى؛ في الترجمة: الخيال عند الطفل.



المحتويات




مكتبة
الفكر الجديد

ميخائيل ميخايلوفيتش باختين

١٨٩٥ - ١٩٧٥

"يمكن للمرء أن يطري ميخائيل باختين، دون كثير من الارتياب، لاعتبارين: أنه المفكر السوفييتي الأكثر أهمية في حقل العلوم الإنسانية، وأعظم منظر في حقل الأدب في القرن العشرين". هذا ما يقوله تودوروف، أحد أعظم مفكري القرن العشرين.

باختين هو المفكر والمنظر الروسي العملاق، صاحب المكانة الفريدة في الفكر الإنساني المعاصر، وإذا أردنا الإنصاف فإننا سنجد في كتابات باختين الأساسية العديد من الأفكار والمفاهيم التي تأسست عليها المدارس البنيوية وما بعد البنيوية والتفكيكية. إن انقسام الذات وتبددها وانتشارها في اللغة، هي إنتاج باختيني، وله السبق في الحديث عن وجوب الاهتمام بالمتكلم والشروط التي ينتج فيها المدلول. ويرى تيري إيغلتون أن ميخائيل باختين يعطي لهذه الأفكار والمفاهيم ما بعد البنيوية أساساً تاريخياً.

ميخائيل باختين كاتب سوفييتي، ولد في أوريل عام ١٨٩٥ لعائلة أرستقراطية، ومن ثم أصبحت معدمة. درس فقه اللغة في جامعة أوديسا، ثم في جامعة بتروغراد وتخرج ١٩١٨. نشر عام ١٩٢٩ كتاب "مشكلات عمل دوستويفسكي". وقبض عليه في العام نفسه لأسباب غير معروفة (ويقال: بسبب ارتباطه بالمسيحية الأرثوذكسية، وبتهمة معاداته للثورة، لأنه لا يوجد في كتاباته ما يشير إلى الأيديولوجية الماركسية - اللينينية - "الستالينية")، وحكم عليه بالسجن لمدة خمس سنوات، وخففت العقوبة



لأسباب صحية. ثم أصيب بالتهاب أدّى إلى بتر ساقه اليسرى عام ١٩٣٨. في عام ١٩٦٣ نشر كتابه عن دوستويفسكي في طبعة مزيدة، أما كتابه عن رابليه فقد ظهر عام ١٩٦٥. تدهورت صحته واستقر في موسكو عام ١٩٦٩، وقضى سنوات حياته الباقية منعزلاً في كليموفسك قرب موسكو ومات عام ١٩٧٥.

يقارن باختين الثورة التي أحدثها دوستويفسكي في حقل الرواية بالثورة التي أحدثها آينشتاين في العلوم الفيزيائية، ويقول: "إن المشكلات التي واجهها المؤلف ووعيه في الرواية متعددة الأصوات أكثر عمقاً وأكثر تعقيداً من تلك التي يمكن أن نجدها في الرواية وحيدة الصوت (المونولوجية). إن عالم آينشتاين يمتلك وحدة أعمق وأكثر تعقيداً من عالم نيوتن؛ إنها وحدة من نمط أعلى ذات نظام نوعي مختلف". وهذه الفكرة العميقة، انفرد بها باختين في دراساته في الحقول الإنسانية. والأعمق من ذلك، توصله إلى تحول اللغة وتغير خصائصها، وهو يقول: "عندما استطاعت الثقافات والألسنة أن تتفاعل فيما بينها وتخلق جواً مفعماً بالحيوية، أصبحت اللغة شيئاً آخر مختلفاً؛ لقد تغيرت خصيصتها الفعلية تماماً: فبدلاً من العالم اللغوي البطليموسي الموحد، المفرد، المغلق، ظهر كون غاليلي مصنوع من تعددية الألسنة تتبادل فيه الألسنة إنعاش بعضها بعضاً ودبّت الحيوية فيما بينها".

ويعلق تودوروف على هذه المقولات الباختينية، قائلاً بأن باختين وجد بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية، توازناً تاريخياً، يمكن أن يفسره التجذر العام والمشترك فيما هو أيديولوجي واجتماعي. وليس موضوع



العلوم الإنسانية هو الإنسان فقط بل الإنسان كمنتج للنصوص. وكما يقول باختين فإن "العلوم الإنسانية هي علوم الإنسان فيما يتعلق بخصوصيته، وليست علوم شيء لا صوت له وعلوم ظاهرة طبيعية. إن الإنسان، بخصوصيته البشرية، يعبر عن نفسه دوماً/ يتكلم، أي أنه يبدع نصاً على الدوام. وإذ ندرس الإنسان خارج النص ودون الاعتماد عليه، لا نعود نتعامل مع العلوم الإنسانية، بل مع علم التشريح البشري، أو علم وظائف الأعضاء".

عمل باختين في نصوص علم النفس أيضاً، وجاء كتابه "الفرويدية" فريداً في تحليلاته. وقد صنف باختين النزوعات المعاصرة في علم النفس إلى عنوانين: الاتجاه الذاتي غير الموضوعي، والاتجاه الموضوعي في علم النفس. ويستند نقد الفرويدية عند باختين إلى أن اللغة مقوم من مقومات الوجود الإنساني.

تصبح الشخصية الإنسانية حقيقية وواقعية تاريخياً ومنتجة ثقافياً بقدر ما تكون جزءاً من الكل الاجتماعي، من طبقتها ومن خلال طبقتها. وكي ندخل التاريخ لا يكفي أن نولد فيزيائياً. إن ولادة ثانية، اجتماعية هذه المرة، ضرورية كما كانت دوماً. إن الكائن الإنساني لا يولد في هيئة كائن عضوي بيولوجي مجرد، بل في هيئة مالك أرض أو فلاح، برجوازي أو بروليتاري. وهذا هو الجوهر. هذه المركزة الاجتماعية والتاريخية وحدها تجعل الإنسان حقيقياً وواقعياً وتحدد محتوى خلقه الشخصي والثقافي.

ويتابع باختين نقده لفرويد الذي ينزع في تحليله دائماً إلى أن يبرز دور المحفزات الفردية، القسوة والعدوانية، بعيداً عن تأثيرات المجتمع المحيط.



ويقول باختين: "إن ما ينعكس في هذه التلفظات الحرفية ليس ديناميات الروح الفردية، بل ديناميات علاقات التفاعل الاجتماعية بين الطبيب والمريض". كان باختين يريد أن يعيد تأويل الوقائع التي طرحها فرويد في ضوء الفكرة القائلة إن الإنسان حيوان لفظي ومن ثم اجتماعي، ويؤكد: "إن قوة فرويد تكمن في تسليط الضوء على هذه الأسئلة، وفي جمع المادة اللازمة لفحصها. لكن ضعفه يكمن في فشله في فهم الجوهر الاجتماعي لجميع هذه الظواهر وفي محاولته إدراجها ضمن الحدود الضيقة للكائن العضوي الفرد وضمن حياته النفسية. إنه يشرح العمليات الاجتماعية بالضرورة من منظور علم النفس الفردي الخالص".

ويتضح أن أفكار باختين النفسية الخاصة تأتي من دوستويفسكي وليس من فرويد، حيث يعتقد أن الوعي واللاوعي شيئان متعارضان ولا يمكن الجمع بينهما. "إن الوعي أكثر إثارة للرعب من أي من مركبات اللاوعي".

يشير باختين إلى أن كل خطاب يعود، على الأقل، إلى فاعلين، وبالتالي إلى حوار محتمل. وباستطاعتنا القول: إن الأسلوب هو رجلان على الأقل، أو بدقة أكثر هو الرجل ومجموعته الاجتماعية ممثلين عبر الممثل المفوض، المستمع، الذي يشارك بفعالية في الكلام الداخلي والخارجي للأول.

ومن ثم يقول عن تولستوي: "إن عالم تولستوي هو عالم مونولوجي يتوفر على وحدة متراصة متناغمة.. في هذا العالم ليس هناك صوت ثان إلى جانب صوت المؤلف، ومن ثم فليس هناك مشكلة خاصة بتوحيد الأصوات أو وضع خاص بوجهة نظر المؤلف". ولكن باختين نفسه يعيد النظر في أسلوب تولستوي ويقول لاحقاً: "يتسم الخطاب، في عمل



تولستوي، بحوارية داخلية شفافة، إذ يدرك تولستوي بحدة ونفاذ، في الشيء وكذلك في أفق القارئ، الحوارية التي تتميز بخصائصها الدلالية والتعبيرية". أما عن دوستويفسكي فتكون الفكرة محسومة سلفاً، إذ إن هذا الكاتب العميق يجتاز في حواريته، خصوصاً بالاستناد إلى الخبرة الذاتية لشخصياته، عتبة من نوع خاص، وتحقق حواريته نوعاً خاصاً وجديداً من أنواع الحوارية.

يعتبر باختين الرواية ذلك النوع الذي توج النثر، ولهذا فإن كل رواية، إلى حد ما، هي نظام حواري من تمثيلات "اللغات"؛ الأساليب؛ الوعي الملموس الذي لا يمكن فصله عن اللغة. "في الرواية تمثل اللغة نفسها فحسب (ولا تعيد تقسيم الأشياء): إنها هي نفسها غاية من غايات التمثيل؛ الخطاب الروائي ينقد ذاته دائماً، وهنا بالضبط يكمن الفرق بين الرواية والأنواع "المباشرة" – الملحمة، والقصيدة الغنائية، والدراما بالمعنى الضيق للكلمة".

هناك أفكار كبيرة ضمن أعمال باختين، وهي أفكار اعتمد عليها علماء اللغة والعلوم الإنسانية والاجتماعية وكذلك النقاد. إنه يكتب بعمق نادر، ويحمّل أفكاره زخماً جديداً، ويقتحم مناطق لم ينتبه أحد إلى وجودها. إنه يحاكي الأشياء ويقيم معها حواراً فاعلاً، فيصل إلى نتيجة بسبب هذا الحوار. يقول باختين حول الموت: "الموت لا يوجد من الداخل، إنه لا يوجد بالنسبة إلى أحد، لا بالنسبة إلى من يموت، ولا بالنسبة إلى الآخرين، ولذا فلا وجود مطلقاً للموت. إن غياب موت واع هو حقيقة موضوعية مثل غياب ولادة واعية. في تلك البقعة تكمن خصوصية الوعي".



له مؤلفات كثيرة، منها: كتاب عن كرنفالية حضارة القرون الوسطى ممثلة بشخص رابليه. وقد ترجم هذا الكتاب إلى الإنكليزية، حيث حقق له الشهرة العالمية. ومن أعماله الأخرى: الزمكان في الرواية - شعرية دوستويفسكي - الكلمة في الرواية - فلسفة التصرف.

وُجِد هذا المخطوط الذي بين أيدينا في أرشيف الفيلسوف بعد موته، وهو بهذا الشكل غير منتهٍ من قبل المؤلف. لذلك يمكن أن نلاحظ في بعض الأحيان قطعاً أو عدم ترتيب منطقي لنفس السبب.

يعتبر باختين كانطياً جديداً.

يوجد في العلم الروسي مصطلح باسم باختين (باختينولوجيا)، وتقام مؤتمرات علمية في مختلف ميادين الحضارة والثقافة عن باختين وأفكاره، منها: المؤتمر الذي يجري كل سنة في مدينة سارانسك - المدينة التي أمضى فيها سنواته الأخيرة.



تقديم

نظرية المؤلف والبطل في الفعل الجمالي

- ١ -

لا ضرورة، طبعاً، لتعريف النظرية، أما الفعل الجمالي في هذا السياق فيحتاج إلى تعريف، ذلك لأن العلوم الإنسانية تفضل استخدام الحدث الجمالي أو النشاط الجمالي. وهذا أمر مريب بعض الشيء في مثل حالتنا، رغم أن الاستخدام الروسي قريب من هذا المعنى، غير أن الفعل يحتاج بالضرورة إلى ذات وموضوع، اسم ومعنى، أما الحدث فليس بالضرورة أن يصار إلى فعل، فهو يبقى حدثاً ضمن العمل أو النص الذي كتب فيه. أما النشاط الذي يقوم به البطل في العمل الفني، فليس بالضرورة أن يكون جمالياً، والحدث بحد ذاته جزء من العمل. أما الفعل فليس من المفترض أن يكون داخل العمل الفني أو الحدث الفني، وليس بالضرورة أن يكون الحدث الفني أو العمل نفسه ككل جمالياً.

طبعاً، لا يعرِّف باختين نظرية الفعل الجمالي، وهو يستخدم الفعل بمعنى نشاط هو الآخر، ولكن كلمة نشاط الروسية تعني بأحد معانيها القاموسية الفعل، لذلك فقد ارتأينا أن نسميها في تقديمنا «نظرية المؤلف والبطل في الفعل الجمالي»، وهذا الفعل الجمالي يتجسد ويتمثل من خلال الذوات (المؤلف والبطل) وهذه الذوات تتبادل أدوار الحوار، كشخصيات تعمل في العمل الفني. ويجري الحوار بين الذات والموضوع باشتراك وعي ثالث آخر يتأمل ويتلقى ويسمع ويرى ويقرأ، وذلك بأن يغادر أبعاده المكانية ليشغل



مكان البطل، ليعود مرة ثانية إلى مكانه ليتأمل الحدث، وبذلك وحده يتحقق ويتجسد الفعل الجمالي في النسيج الفني. ويتجلّى هذا في الشكل المكاني والزماني والدلالي للبطل، ومن خلال المراقب الثالث، الوعي الثالث الذي يمتلك فيض رؤية وفيض مكان وفيض دلالة بالنسبة إلى البطل، وبذلك يحيي الحدث الجمالي الميت ويحوله إلى فعل جمالي من خلال مغادرته لحدوده المكانية والعودة إليها، وهذا يتجلى في القول الذي يكون له مؤلفه (المؤلف والبطل)، والحوار الدائر بينهما أو بين الأبطال كذوات من خلال الأقوال التي تتمثل باللغة، تتمثل اللغة بالنسيج الكلامي. ورغم أن باختين قد كتب هذا العمل في النصف الأول من عقد العشرينات من القرن المنصرم، إلاّ أن هذا العمل ما يزال مليئاً بالحداثة والجدّة، لذلك فقد ارتأينا أن نعرضه ونقدمه للقارئ العربي، راجين أن يفيد الكتاب والقراء في مسيرتهم الإبداعية.

يتنوع القول ليشمل جوانب مختلفة، تتعلق بتنوع مجال النشاط والإبداع الإنساني المتمثل بالكلمة والإرشاد والرمز. وتشكل هذه الأنواع الكلامية نسيج العمل الكلامي بصورة أساسية، لذلك سوف يكثر الحديث عن القول، وعن أنواع الكلام في بداية التقويم، لأن القول يميز تعاقب المتكلمين (المؤلف والأبطال)، ويصبح توجيه القول باتجاه وعي ثالث خارج زمان ومكان الحدث الفني، ليكوِّن ويحيي العمل الفني.

يجب أن يتواجد المؤلف على حدود البطل المكانية والزمانية والدلالية، وإلاّ يتطابق معه، وكلما حافظ المؤلف على هذه المعادلة، ارتفعت سوية العمل الإبداعية الفنية، وزادت القيمة الفنية أيضاً: وهذا يتطلب الحفاظ على الحياد الزماني والمكاني والدلالي، وأن يدرك المؤلف دوماً أنه خارج لعبة



البطل، وليس داخلها، رغم أنه هو الذي يصنعه ويبدعه. وكلما تداخل المؤلف مع البطل، تشكلت دلالة جديدة في العمل الفني.

يحاول الباحثون في بحثهم العلمي أن يجردوا مسائل معينة، وذلك لسهولة دراستها، وعزل هذه الجوانب والمسائل عن بعضها هو عبارة عن تجريد علمي لا أكثر ولا أقل، وذلك من أجل سهولة البحث، لأن الباحث لا يستطيع أن يحوط كل جوانب البحث، ولا تهمه هذه الجوانب كلها أيضاً. وهكذا الأمر بالنسبة إلى واقع الفعل الجمالي، فهو كلٌّ متكامل، يضم في داخله كل التفاصيل والأبعاد التي تشكله، وهذه تشكل حسب رأي باختين: مشكلة المؤلف والبطل، كل البطل المكاني، أو لما يسميها باختين الشكل المكاني للبطل، كل البطل الزماني لروح البطل، وكل البطل الدلالي، وأخيراً مشكلة التأليف، وفيها يلخص باختين الحالات الثلاث التي تجسد علاقة وموقع المؤلف من البطل، والتي سيتم استعراضها في نصه نفسه.

- ٢ -

إن كل ميادين الفعل الإنساني المتنوعة مرتبطة بشكل أو بآخر باللغة، باستخدامات اللغة، ولذلك فهي متنوعة الطابع والأشكال في ميادين الفعل والنشاط الإنساني، بحيث لا يتناقض هذا مع الوحدة العامة للغة التي يتحدثها الشعب أو الأمة. ويتجلّى استخدام الكلمة في صيغ الأقوال وأشكالها، بشكل محدد وفريد سواء أكانت شفاهية أو كتابية، وذلك من قبل المشتركين في هذا الميدان من الفعل الإنساني أو ذاك. تنعكس هذه الأقوال التي يمكن أن تمثل عملاً فنياً، وينعكس هو الآخر بالضرورة في حالة وجود طرف خارجي، وتعكس هذه الأقوال الظروف الخارجية



والأغراض لكل ميدان من خلال بناء الحبكة، وليس من حيث المضمون أو الموضوع، وكذلك بالأسلوب اللغوي، أعني اختيار وسائل وصيغ اللغة القاموسية والعباراتية والنحوية قبل كل شيء؛ وهذه الجوانب الثلاثة هي مضمون موضوعاتي وأسلوب حبكوي، وترتبط في كل قول وتتحدد بشكل متساو من خلال خصوصية ميدان استخدام التخاطب المعطى.

لابد من القول إن غنى وتنوع الكلام غير قابل للضبط، لأن إمكانيات الفعل الإنساني لم تُستنفد بعد، لوجود مجموعة كبيرة من الأنواع الكلامية كائنة في أي مجال من مجالات الفعل الإنساني المتنوع المتشعب، وهي تتباين وتتطور تبعاً لنمو وتطور وتعقيد هذا المجال. ولا ننسى أنه تجب الإشارة بشكل خاص إلى تنوع نوعية سياقات الفعل الجمالي بشكل استثنائي، سواء الشفاهية أو المكتوبة منها، لأن الحوار العادي يضم تعابير قصيرة من الحوار العادي، بحيث تتنوع أنواع الحوار العادي تبعاً للموضوع الحالي ولعدد مشاركيه. ولكننا نركز في تناول البطل على البطل الرئيس والمحور أو الممثل لكل الأبطال معاً. فالأعمال الفنية تضم حكايا وقصصاً عادية ورسائل وإيعازات عسكرية ربما، وقصيرة، وهي تعني بشكل ما الأسلوب الفني، كما يمكن أن تدخل الوثائق الرسمية ذات المضمون الثابت في قوام العمل الفني، وكذلك العالم المتنوع للخطب والكلمات المستخدمة في المقالات الصحفية بكل أنواعها، وعلينا أن نشير إلى الأشكال المتنوعة من الخطب والتقارير العلمية وكل الأنواع الأدبية من الحكم والأمثال وحتى الرواية متعددة الأجزاء. ولذلك لا يمكن أن يكون هناك مستوى واحد موحد لضبطها، لأن مثل هذه الظواهر مختلفة المنشأ، تبدو في مستوى واحد للدراسة كعبارات المؤلف الحياتية، والتي يمكن أن تتألف من كلمة واحدة،



وانتهاء بالرواية الفنية، التي نحن بصدد تعريب بحث عنها، لأنها تضم كل هذه الأشكال والأنواع الكلامية، وكذلك العمل الشعري الغنائي الذاتي والعميق. وهذا يخلق انطباعاً عن التنوع الوظيفي الذي يجعل الميزات العامة للأنواع الكلامية مجردة وفارغة تماماً، ما يعني أن المشكلة الأساسية للكلام لم تتم دراستها بما فيه الكفاية من قبل الباحثين وبشكل حقيقي أبداً، لأن دراسة الأعمال الفنية والأدبية، بما فيها الأعمال الروائية الكبيرة في أغلب الأحيان، بدءاً من الحضارة اليونانية والرومانية وأساطير الشرق برمتها وحتى أيامنا هذه، كانت تتم دراستها تبعاً لاختلافها ضمن حدود الأدب. ولم تتم دراسة أنواع معينة من الأقوال التي تختلف عن الأنواع الأخرى، ولها طبيعة كلامية مشتركة. ولم تؤخذ بعين الاعتبار المشكلة الألسنية للقول بكل أنواعه والتي تدخل في الرواية أبداً، وهي تشكل أساس تجديد الأسلوب في الرواية. وكانت تتم دراسة الأشكال الخطابية بدءاً من النصوص الأدنى، ومع أن العصور اللاحقة لم تضف الكثير للنظرية اليونانية والرومانية القديمة، بحيث يتم إيلاء الاهتمام الأكبر للطبيعة الكلامية لهذه الأنواع، فإن العلاقة بالمستمع وتأثيره على القول، وعلى الانتهاء الخاص للقول، يخالف مشروعية الفكرة. ومع ذلك فإن خصوصية الأنواع الخطابية هنا بما فيها القضائية والقانونية والسياسية، كانت تمس الطبيعة الألسنية العامة، بمعنى أنها كانت تتم دراسة الأنواع الكلامية، وكانت تدرس الأعمال الكلامية كعبارات من الحوار العامي من وجهة نظر الألسنية العامة، كما هو الأمر في مدرسة دي سوسيور وعند أتباعه وعند البنيويين والسلوكيين الأمريكيين وعلى أساس لغوي آخر تماماً، كما هو الحال عند كارل فوسلير، وبأن هذه الدراسات لم تستطع حتى أن تنفذ إلى



تعريف الطبيعة الألسنية العامة للقول الذي سيشكل الوحدة الأساسية في العمل الفني، لأنها كانت تقتصر على خصوصية الكلام العامي الشفاهي، معتمدة بذلك على الأقوال البدائية الساذجة بشكل متعمد.

يجب أن نلفت الانتباه، بشكل خاص، إلى الاختلاف الجوهري بين الأنواع الكلامية البسيطة والمركبة، أي الأنواع غير الأدبية والأدبية. فالأنواع الأدبية هي أنواع وأقوال كلامية مركبة، وتضم الروايات والدراما والمقالات وغيرها، يمكن أن تدخل في الأعمال الأدبية، حيث تظهر الأقوال الكلامية في ظروف التخاطب الأكثر تعقيداً والمتطورة نسبياً وبخاصة المكتوبة، بما فيها الأعمال التي يمكن أن تضم جوانب فنية وعلمية وسياسية واجتماعية، ويتم فرزها بذاتها من خلال مسيرة وسيرورة تشكلها، وتعيد بناء الأنواع البسيطة التي تشكلت وترسخت في ظروف التخاطب الكلامية المباشرة، ويتم تحليل هذه الأنواع الأولية البسيطة التي تشكل أساس قوام الشكل المركب؛ بحيث تكتسب طابعاً خاصاً، وتغيب العلاقة المباشرة بالواقع الفعلي والأقوال الفعلية الغريبة، أعني عبارات الحوار العامي أو الرسالة في الرواية. وتحافظ بذلك على شكلها وأهميتها العامية فقط في مستوى مضمون الرواية. وتدخل في الواقع الفعلي فقط من خلال الرواية كلها، بمعنى حدث من الحياة الأدبية والفنية العامية. فالرواية تعتبر في كلها قولاً وكذلك الأمر بالنسبة إلى عبارات الحوار العامي أو الرسالة بالمعنى الخاص، لأن للرواية طبيعة مشتركة معه، لكن القول الفني الجمالي مركب.

تمثل دراسة القول (النص بما في ذلك الرواية) وتنوع أشكال الكلام في الفعل والنشاط الإنسانيين، أهمية كبيرة بالنسبة إلى كل ميادين الألسنية وعلم الأدب وعلم الجمال. فكل عمل بحثي ضمن إطار المادة اللغوية



الملموسة، سواء بتاريخ اللغة وبالقواعد المعيارية وبأسلوبية اللغة، له علاقة حكماً بأقوال بعينها، وهي منسوبة إلى مجالات مختلفة من الفعل الإنساني والتخاطب فيه، كالمخطوطات التاريخية والاتفاقيات وصكوك القوانين والعبارات العامة، التي تشكل نسيج الرواية عموماً، والتي يستخدمها الكاتب لينهل منها الباحثون الحقائق الضرورية التي تهمهم في هذا المجال أو ذاك. فالتصور الدقيق لخصائص الأنواع الكلامية المختلفة للقول، الذي يشكل عماد العمل الفني ويكوِّن الأرضية الصحيحة لفهم وبناء العمل الفني، سيشكل بدوره الفعل الجمالي، ويؤدي إلى إهمال طبيعة وخصوصية الأقوال والعلاقة التي تتحدد وتتعين بتفرعات الكلام في أي ميدان من ميادين البحث الجمالي والألسني، وهذا يشوه تاريخية البحث ويضعف علاقات اللغة بالحياة، لأن اللغة تدخل في الحياة من خلال أقوال معينة، أي أنها تجعل النص فعلياً، ومن خلال الأقوال المعنية نفسها تدخل اللغة الحياة. فالقول هنا هو جوهر ولب المشكلة منقطعة الأهمية والنظير، وهنا نقترب من فقه العصر، وهذا ليس مجال بحث.

إن عزل الأساليب عن الأنواع الكلامية يؤثر تأثيراً سلبياً قاتلاً على صياغة جملة من المسائل التاريخية، حيث ترتبط التغيرات التاريخية للأساليب الكلامية، بشكل وثيق، بتغيرات الأنواع الكلامية. فاللغة الفصحى هي منظومة حيوية ومعقدة من الأساليب اللغوية، حيث يخضع وزنها النوعي وعلاقاتها المتبادلة ضمن إطار نظام اللغة الفصحى بتغير دائم ومستمر. وهو أكثر تعقيداً من حيث النظام المنظم للغة الأدب التي تُدْخل في قوامها أساليب اللغة العامية. ولتفهم هذه الحركية التاريخية، وللانتقال من



الوصف البسيط إلى الأساليب الموجودة التي يحضر بعضها الآن، لابد من فهم تاريخي لهذه التغيرات.

لكل عصر من عصور تطور اللغة أنواع محددة من النصوص والأقوال، وهذه الأنواع ليست أدبية وعلمية وصحفية فحسب، بل إنها تضم نماذج أولية معينة من الحوار العامي وحوار الصالونات والحوار العادي، والعامي المبتذل والخاص بشرائح وجماعات معينة، والكلام العامي في الأسر والحوار السياسي والاجتماعي والفلسفي. ويرتبط فيه توسع اللغة الفصحى على حساب التوقعات خارج اللغة باللغة وباللهجة الشعبية ارتباطاً حتمياً من خلال تسرب أساليب جديدة بشكل كبير وأساسي، وهذا يجدد ويغني فن الرواية والأسلوب السردي، مع الأخذ بعين الاعتبار السامع أو العميل، الذي يؤدي دخوله إلى خلق الفعل الجمالي. ويؤدي هذا إلى إعادة بناء جوهرية لتحديث أنواع الكلام في الرواية، وعندما يتم التوجه نحو البنى اللاأدبية، أي العامية، التي تناسب اللغة الشعبية، فإنه يتم التوجه إلى أنواع كلامية تحقق فيها هذه التوضعات، ونكون في الرواية أمام نماذج مختلفة من الأنواع الحواراتية العامة. من هنا يظهر الحوار الجاد والجدل الجاد للأنواع الثانوية وضعف حبكتها المونولوجية ومن ثم الإحساس بالسامع القارئ، المتلقي والمشاهد (الرائي كعميل مناقش)، وأشكال جديدة أخرى لإنهاء الكل. وحيث يكون الأسلوب، فهناك النوع، ولا يغير انتقال الأسلوب من نوع إلى آخر صيغة الأسلوب في ظروف النوع الذي لا يميز فحسب، لا بل يخرب أو يجدد هذا النوع.

تعمم في علم اللغة وعلم الأدب تصورات أشبه بالأوهام عن السامع والفاهم، والمتلقي، الرائي والمشاهد والقارئ، وعملاء الكلام؛ حيث تقدم



هذه التصورات صورة مشوهة عن عملية التخاطب الكلامي الفعال ومتعدد الجوانب، الفعال والمعقد. وهي تدرس في مقررات الألسنية العامة وفي مقررات جادة، كما هو الأمر عند دي سوسيور. وهذه الصورة هي عبارة عن مخططات معقدة لا تتعلق بالواقع، بمعنى أنها تشكل كلاً واقعياً للتخاطب الكلامي وتصبح وهماً علمياً. وبالفعل عندما يتلقى السامع والرائي والمشاهد والمتلقي، ويفهم معنى الكلام، فإنه يتخذ، في الوقت نفسه، موقفاً مجاوباً فعالاً بالنسبة إلى الكلام، أي يوافقه أو لا يوافقه بشكل كلي أو جزئي، يكمله ويستخدمه ويعده للاستخدام والتنفيذ. ويتشكل هذا الموقف المجاوب بالنسبة إلى السامع (المتلقي: الرائي والمشاهد والقارئ) خلال كل عملية التلقي والفهم من البداية، وفي مرات كثيرة من الكلمة الأولى للمتكلم المتمثل بالبطل أو المؤلف بشكليهما المكاني والزماني مضافاً إليهما الشكل الدلالي. ويحمل أي فهم للكل الحي للقول طابعاً مجاوباً بشكل فعال يؤسس الحوار، رغم أن درجة هذه الفعالية تكون مختلفة جداً، كما يكون أي فهم مشحوناً بالفهم، ويخلقه بشكل ملزم بهذا الشكل أو ذاك، ويصبح السامع (المتلقي) مشاركاً هو الآخر. وهذا يؤسس للفعل الجمالي؛ حيث يغادر المتلقي حدوده المكانية ليحل محل الآخر، وليعود إلى مكانه مرة ثانية، ويتأمل من مكانه الفريد والوحيد، ويرمق ما يجري أمامه، وهذا هو عماد الفعل الجمالي. فالفهم الخامل لمعاني الكلام الذي يتم تلقيه، هو مجرد جانب من الفهم الجادّ، بشكل فعال، الفهم الفعلي والكلي والذي يتجسد بشكل حيوي في الجواب العقلي القوي، ويمس هناك، طبعاً، مكاناً مباشراً للجواب القوي الذي يلي القول، بحيث يمكن أن يتجلى الفهم الجوابي الفعال للمتلقي، ويتم تلقيه وتذوقه في الفعل كردة فعل تجاه المتلقي



والاستعداد للجواب، كما يمكن أن يبقى لفترة ما فهماً جوابياً صامتاً. إن بعض الأنواع الكلامية توجه فقط نحو مثل هذا الفهم، كالأنواع الشعرية الغنائية مثلاً، ومشاهدة لوحة فنية وغيرها، لكن هذا، كما يقال، فهم جوابي للفعل المنطقي، بحيث يدوي المفهوم بشكل فعال ومسموع، عاجلاً أو آجلاً، في الكلام اللاحق أو في سلوك المتلقي، كما يتم توجيه أنواع التخاطب المعقد في أغلب الأحيان للفهم الجوابي الفعال تحديداً للفعل المنطقي، ويتناسب كل قول هنا مع التغير المناسب والإكمال لكلام المتلقي.

إن أي فهم قيمي وفعلي فعال ومجاوب ليس إلاّ مرحلة ابتدائية تحضيرية للجواب ويتوجه المتكلم نحو الفهم الجوابي الفعال، فهو لا ينتظر الفهم الخامل الذي كما يقال، يغير ويبدل فكرته في رأس غريمه، لا بل الجواب والموافقة والعطف والاعتراض والتنفيذ وإلى ما هنالك من ردود الأفعال، وكل نوع كلامي يفترض أغراضاً أخرى وأفكاراً كلامية للمتكلمين (أو الكاتب). ويكون السعي لجعل الكلام مفهوماً مجرد جانب من جوانب فكرة المتكلم الكلامية القيمية المعينة. وزيادة على ذلك، فإن المتكلم نفسه يعتبر لدرجة ما متجاوباً، فهو ليس المتكلم الأول أو الأخير الذي يحل لأول ولآخر مرة في السكون الأبدي للكينونة، ولا يفترض وجود منظومة لتلك اللغة التي يستخدمها فحسب، بل ووجود أقوال سابقة للذوات وغريمها. ويدخل هذا القول في هذه العلاقات أو تلك، ويكون كل قول حلقة في سلسلة من الأقوال الأخرى.

وبهذا الشكل، فإن ذلك المتلقي بفهمه الخامل، والذي يتم تصويره على شكل عميل في الكلام، أي مشارك للألسنية، لا يتجاوب مع المشترك الفعلي للتخاطب الكلامي، وما يتجلى بالجدول هو مجرد جانب من الفعل القيمي



للفهم الجوابي الفعال الذي يلقى جواباً يتوجه المتكلم إليه، ويبرز مثل هذا التجريد العلمي نفسه بنفسه، إذا تم وعيه بشكل دقيق كتجريد ولم يعرض على أنه كلّ فعلي يحدد الظاهرة. وفي أسوأ الأحوال يتحول التجريد إلى وظيفة، ويضعف دور الآخر الفعال في عملية التخاطب الكلامي.

يتجلّى مثل هذا التجاهل لدور الآخر الفعال في عملية التخاطب الكلامي، وكذلك سعيه لاجتياز هذه العملية في استخدام غير دقيق وازدواجي المعنى، لما يتم تلقيه.

تتحدد حدود الأقوال في التخاطب الكلامي بتعاقب الذوات الكلامية، أعني تعاقب المتكلمين. ويكون لكل قول بدءاً من العبارة القصيرة المؤلفة من كلمة واحدة في الحوار العامي، وحتى العمل الروائي متعدد الأجزاء، بداية مطلقة ونهاية مطلقة، وتكون قبلها بداية قول آخر، وبعده نهاية أقوال للآخرين، أقوال جوابية فعلية محددة بشكل دقيق بتعاقب الذوات الكلامية. وينتهي القول بظهور دور الآخر للإلقاء الصامت، ويحس به المتلقي كإشارة. وهذا يعني أن المتكلم قد أنهى كلامه، وهذا أساس الحوار.

يشكل تعاقب الذوات الكلامية في العمل الفني حداً دقيقاً للكلام في مجالات مختلفة من الفعل الإنساني، يتجلى في الحياة تبعاً لوظائف السياق وتبعاً للظروف المختلفة، ويحل طابعاً مغايراً، ويتخذ أشكالاً مختلفة. وهذا يتضح في الحوار الفعلي، حيث تتعاقب أقوال المشاركين. فالحوار ببساطة ودقة هو الشكل الكلاسيكي للتخاطب الكلامي الذي يدخل المتلقي فيه ويحييه ويحوله إلى فعل جمالي. وتتمتع كل عبارة مهما كانت قصيرة أو طويلة بانتهاء خصوصي، وتعبر بذلك عن موقف المتكلم، ويمكن الرد عليه واتخاذ موقف جوابي بخصوصه.



تعتبر الأعمال المعقدة، من حيث بنائها رغم كل الاختلاف عن المفردة في الحوار العادي من حيث طبيعتها، نفس وحدات التخاطب الكلامي في الحياة العادية العامة، فهي محددة بشكل دقيق بتعاقب ذوات الكلام (المتكلمين)، بحيث تكتسب هذه الحدود، مع الحفاظ على دقتها الخارجية، طابعاً خاصاً، لأن الذوات المتكلمة في هذه الحالة هي المؤلف نفسه، إذ يعكس ذاتيته في الأسلوب وفي الرواية العامة، وفي جوانب فكرة العمل. كما يخلق هذا الطابع والخاتم للذاتية الكامنة في العمل حدوداً داخلية خاصة تميز هذا العمل عن غيره من الأعمال الأخرى المرتبطة معه في عملية التخاطب الكلامي لهذا الميدان الحضاري أو ذاك، وكذلك عن أعمال سابقيه التي يستقي المؤلف منها مادة إبداعه، وعن الأعمال الأخرى لنفس الاتجاه، ومن أعمال الاتجاهات الأخرى التي يتصارع معها المؤلف، وإلى ما هنالك.

يهدف العمل، كالكلمة في الحوار، إلى جواب آخر، إلى آخر، إلى فهم جوابي فعال، يمكن أن يتخذ أشكالاً مختلفة، منها التأثير التربوي على المتلقي وعلى اعتقاداته وآرائه النقدية، والتأثير على اللاحقين التابعين وإلى آخره. فهو يحدد المواقف الجوابية للآخرين ضمن شروط التخاطب الكلامي المعقدة في الميدان والمجال الحضاري المعطى. فالعمل هو حلقة في سلسلة التخاطب الكلامي الحضاري، وهو كالمفردة في الحوار مرتبط بالأعمال، بالأقوال الأخرى، مع تلك التي يجيب عليها، ومع تلك التي تجيب عليه، وبنفس الوقت فإنها أشبه بالمفردة في الحوار، حيث تعزله عنها بالحدود المطلقة للذوات الكلامية.

إن الحوار الفعلي هو الصيغة الكلاسيكية الأكثر بساطة للتخاطب الكلامي، وهو يتمثل بتعاقب الذوات الكلامية، ويحدد حدود الأقوال



بوضوح منقطع النظير. لكن، وفي المجالات الأخرى للتخاطب الكلامي، فإن ميادين التخاطب الحضاري معقد التنظيم هي نفسها، وهي التي تحدد طبيعة حدود القول.

بهذا الشكل، فإن تعاقب الذوات الكلامية (المتكلمين، المؤلف والبطل) التي تحيط بالقول، والتي تخلق مادته الصلبة والمحددة بصرامة وبصراحة ورصانة الأقوال المرتبطة معه، يعتبر الخصوصية الحقة للقول كوحدة للتخاطب الكلامي، وهذه الوحدة تختلف عن وحدات اللغة.

إن للعمل - القول خصوصية، ألا وهي خصوصية انتهاء المعنى، انتهاء القول، وهي تميز القول ضمن العمل، سواء قول البطل، أو قول المؤلف.

لعل انتهاء القول هو جانب داخلي لتعاقب الذوات الكلامية، أو، ربما، شرط داخلي لتعاقبها. لذلك فإن هذا التعاقب يمكن أن يتلخص بأن المتكلم قد قال أو كتب كل ما أراد (المؤلف بلسانه ولسان البطل)، في هذه اللحظة بالذات أو عند الشروط المعطاة، وعندما نسمع أو نقرأ فإننا نحس بشكل واضح بنهاية القول، وكأننا نرى الإلقاء النهائي للمتكلم. ويتحدد هذا الانتهاء بمعايير خاصة. فالمعيار الأول والأهم لانتهاء القول هو إمكانية الإجابة عليه، وبشكل أدق وأوسع، بمعنى أنه يتخذ موقفاً جوابياً تجاهه، ويتجاوب مع هذا المعيار سؤاله الحياتي القصير والرجاء الحياتي الذي يمكن القيام به أولاً، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الرواية الفنية (والعمل الفني عموماً) التي يمكن تقويمها في كلها، بمعنى انتهاء ملزم للتعامل مع هذا القول. ولهذا السبب نادراً ما يكون القول مفهوماً في العلاقة اللغوية، ولا يمكن أن يستدعي الجملة المفهومة تماماً والمنتهية، إذا كانت هذه ليست قولاً، وتتألف من جملة واحدة وردة فعل جوابية واحدة، وهذا واضح. لكن



هذا ليس كل شيء بعد، لأن كل هذا هو مجرد مؤشر على كلية القول ولا يخضع لتعريف قواعدي أو دلالي مجرد.

تتعين هذه الكلية المنتهية للقول والتي تؤمن إمكانية الإجابة أو الفهم الجوابي، بثلاثة جوانب أو عوامل أساسية، ترتبط في القول بشكل عضوي ووثيق، ألا وهي الإشباع النهائي للموضوع (إشباع بالمعنى)، والفكرة (فكرة القول والكلام) أو إرادة المتكلم الكلامية وصيغ وأشكال الإنهاء النموذجية الحبكوية للنوع.

إن الإشباع الدلالي لموضوع القول مختلف اختلافاً عميقاً، وذلك تبعاً لاختلاف مجالات التخاطب الكلامي. ويمكن أن يكون هذا التشبع ممتلئاً لدرجة قصوى في بعض مجالات الحياة المعيشية العامة، كالأسئلة ذات الطابع الحقيقي الصرف، وكذلك الإجابات الحقيقية عليها كالرجاء والأمر وغيرها في بعض المجالات الرسمية، التي تندس في نسيج العمل الفني والتي تفقد في بعض الأحيان خصوصيتها الإبداعية. وبالعكس يمكن أن يحصل ذلك في المجالات الإبداعية، وبخاصة في مجال العلم والأدب، ويصبح التشبع مادياً دلالياً وبشكل نسبي جداً. وهنا يمكن الكلام عن الحد الأدنى للإنهاء والذي يسمح باتخاذ موقف جوابي. ولا تتشبع المادة بشكل موضوعي، لكنها عندما تصبح موضوعاً للقول فإنها تلقى انتهاء نسبياً في ظروف معينة أثناء صوغ السؤال المعطى بخصوص المادة المعطاة أثناء القول كما يحصل في الأدب، أي ضمن حدود الفكرة التأليفية المعينة. وبهذا الشكل نكون أمام الجانب الثاني الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأول.

نحن ندخل فكرة الكلام بدءاً من الكلمة العامية وحتى الأعمال الكبيرة والمعقدة ونفهم ونحس بفكرة الكلام، أو إرادة المتكلم الكلامية التي تحدد



كل القول. فهي تحدد حجته وحدوده، ونتصور لأنفسنا ما يريد أن يقوله المتكلم، ونعيش بهذه الفكرة الكلامية وبهذه الإرادة الكلامية كما نفهمها يكون انتهاء القول. وتحدد هذه الفكرة اختيار المادة نفسها وفي شروط معينة من التخاطب الكلامي، من حيث العلاقة الضرورية بالأقوال السابقة، وكذلك الاكتفاء والامتلاء الدلالي المادي للموضوع. فهي تحدد أيضاً اختيار الشكل النوعي الذي يتم بناء القول فيه، وتتحدد هذه الفكرة، أي الجانب الذاتي للقول، في الوحدة المستمرة مع بنائها الدلالي المادي الموضوعي. وتحدد بذلك الجانب الأخير وتربطها مع الحالة المعينة الملموسة والفريدة للتخاطب الكلامي مع المشتركين أنفسهم، ومع الظروف الذاتية، ومع ما يشبعه. ولذلك فإن المشتركين المباشرين في التخاطب يعملون بسرعة، ويتم الإدلاء بالفكرة الكلامية عن طريق إرادة المتكلم، ويشعرون من بداية الكلام بكل القول الطويل والمتشعب.

أما الجانب الثالث والأهم بالنسبة إلينا، فيتجلى بالإشكال والصيغ النوعية للقول؛ حيث تتحقق إرادة المتكلم الكلامية، قبل كل شيء باختيار نوع كلامي محدود معين، ويتحدد هذا الاختيار بخصوصية مجال التخاطب الكلامي المعطى بالأفكار الدلالية الموضوعية، وكذلك بالحالة الملموسة للتخاطب الكلامي. ويستخدم فيما بعد الفكرة الكلامية للمتكلم مع كل ذاتيته وفرديته. وتتأقلم هذه الأشكال مع النوع الذي تم اختياره، كما تتجمع وتتطور في شكل نوعي معين. تجب الإشارة هنا إلى أنه توجد مثل هذه الأنواع قبل كل شيء في كل المجالات المعقدة لأشكال التخاطب العامي، بما في ذلك التخاطب الذي يرفع الكلفة ويرفع ما هو عاطفي.



تختلف الأشكال والصيغ النوعية التي نصبّها في كلامنا بشكل جوهري، طبعاً، عن طريق أشكال اللغة، بمعنى ثباتها ومعياريتها بالنسبة إلى المتكلم، فهي عموماً أكثر مرونة وزخرفية وحرية من أشكال اللغة وصيغها، وبخاصة عندما تدخل في سياق العمل (الفني). وبهذا الشكل، فإن تنوع الكلام كبير جداً، وهو يعكس جملة كاملة من الأنواع القليلة أو واسعة الانتشار في الحياة العامة والثابتة، لدرجة أن إرادة المتكلم الكلامية والذاتية الفردية تنعكس فقط في اختيار نوع معين وفي لهجة تعبيرية معينة أيضاً. ونحن نتمتع بمجموعة غنية من الأنواع الكلامية الشفهية والكتابية، يدخل بعضها في النص الفني ونستخدمها عملياً بثقة ومهارة، لكن يمكن من الناحية النظرية ألاّ نعرف أبداً بوجودها، وذلك أشبه ببطل موليير الذي كان يتكلم نثراً دون أن يعي ذلك، ونستخدم أنواعاً متنوعة دون أن نعي وجودها، ونصبّ في الحديث العادي الطبيعي الحي كلامنا وفق أشكال نوعية معينة، ونتحدث أحياناً بعبارات جاهزة وبأشكال إبداعية زخرفية أكثر رصانة، كما نلاحظ أنواعاً إبداعية في التخاطب الكلامي العامي العادي، وذلك كما يجري في النص الفني (كالرواية مثلاً)، ونقدم هذه الأنواع كما تقدم لنا اللغة الأم التي نتكلمها بطلاقة حتى من خلال الدراسة النظرية للقواعد، فاللغة الأم هي القوام المعجمي والبناء القواعدي، ومع ذلك فنحن لا نتعلمها من المعاجم أو من مراجع اللغة، وعندما نبدع لا نلجأ إليها، لا بل نتعلمها من الأقوال الملموسة، نسمعها ونكررها أثناء التخاطب الكلامي الحي مع الناس المحيطين بنا، ونألف نحن أشكال اللغة في صيغ وأشكال الأقوال فقط، ومن خلال هذه الأشكال والصيغ. وتُدْخل اللغة والقواعد تجربتنا في وعينا مع صلتها الوثيقة بعضها ببعض، ويعني تكلم الكلام، تعلم الكلام عن طريق



بناء الأقوال، لأننا نتكلم بأقوال ونصوص معينة وليس بجمل أو كلمات مستقلة، ونعرف من الكلمات الأولى ونتوقع مسبقاً النهاية. بمعنى أننا نتمتع منذ البداية بالشعور بالكل الكلامي الذي يتباين فيما بعد من خلال الكلام وحده. وإذا لم نجد الأنواع الكلامية ولم نمتلكها، فإنه يتوجب علينا خلقها لأول مرة في سياق الكلام. هكذا هي أنواع السلام والتحية الحياتية القصيرة والمتنوعة وكذلك الوداع والتمنيات بالأعياد. ويتحدد تنوع هذه الأقوال بأنها تخلق تبعاً لاختلاف الذوات ولاختلاف الحالة والوضع الاجتماعي والعلاقات الشخصية المتبادلة للمشتركين بالتخاطب، حيث نجد أنواعاً رفيعة ورسمية جداً مستخدمة بالإضافة إلى الأنواع التي يتم فيها رفع الكلفة، وهي ذات درجات مختلفة من رفع الكلفة، وتوجد بالإضافة إلى ذلك أشكال غرامية تعبر عن الإخلاص والحب، وتتطلب هذه الأنواع نغمة معينة، أي أنها تُدخل في بنائها الحبكوي لهجة تعبيرية معينة، وتتمتع هذه الأنواع، وبخاصة الرفيقة منها والرسمية، بدرجة عالية من الجزالة والرصانة والثبات. وتتحدد الإرادة الكلامية هنا عادة باختيار نوع محدد، ويمكن أن تعكس هذه التفاصيل السهلة والنبرة التعبيرية ذاتية المتكلم، أعني فكرته الكلامية الانفعالية، كما يمكن اختيار نغمة أكثر جفافاً أو أكثر ترجيحية أو برودة بالنسبة إلى التخاطب الكلامي، فيتداخل الشكل النوعي بالمجال الرسمي، كما يمكن أن يسحب من مجال إلى مجال تخاطب يرفع الكلفة، أعني استخدام إعادة التركيز على النبرة الهزلية التهكمية الساخرة، وبقصد مشابه يمكن الفرح بأنواع مختلفة والتخاطب بشكل قصدي.

إن أي قول هو حلقة في سلسلة التخاطب الكلامي، وهو الموقف الفعال للذات المتكلمة (المؤلف – البطل) في هذا المجال الدلالي المادي أو ذاك،



لذلك فإن كل قول يتميز قبل كل شيء بمضمون دلالي مادي معين. ويتعين اختيار الوسائل العفوية والنوع الكلامي قبل كل شيء بالقصد الدلالي المادي، أي الفكرة، للذات المتكلمة. إنه الجانب الأول للقول الذي يحدد خصائصه الأسلوبية الحبكوية.

يتحدد الجانب الثاني للقول بحبكته وأسلوبه، أي الجانب التعبيري، أقصد العلاقة الذاتية المقومة بشكل انفعالي للمتكلم بمضمون قوله الدلالي المادي. ويكون للجانب التعبيري في مجالات مختلفة من التخاطب الكلامي أهمية تختلف باختلاف سياق القول، بمعنى أنه في كل مكان، حيث تختلف مجالات التخاطب باختلاف سياق القول، فالقول المحدد بشكل مطلق غير ممكن، ويتم تحديد العلاقة المقومة للمتكلم بمادة وليس كلاماً أيضاً، وذلك لاختيار الوسائل اللفظية والقواعدية والحبكوية للقول، ويتحدد الأسلوب الذاتي للقول بشكل رئيس بجانبه التعبيري. ويمكن اعتبار هذا الجانب في ميدان الأسلوبية معترفاً عليه عموماً، ويسحب بعض الباحثين الأسلوب حتى بشكل مباشر إلى الجانب التقويمي الانفعالي للكلام.

هل يمكن اعتبار الجانب التعبيري للكلام ظاهرة لغوية؟ وهل يمكن الحديث عن الجانب التعبيري للوحدات اللغوية أي الكلمات والجمل؟ لابد، ونحن نتناول نظرية في علم الجمال، أن نعطي إجابة سلبية قاطعة وكذلك الأمر في حالة علم اللغة، لأن اللغة تتمتع كنظام، طبعاً، بمخزون غني من الوسائل اللغوية: اللفظية والمورفولوجية والنحوية والأسلوبية للتعبير عن الموقف المُقوَّم من الناحية الانفعالية للمتكلم، إلا أن هذه الوسائل كوسائل للغة، تكون محايدة بالنسبة إلى أي تقويم فعلي محدد تماماً، فكلمة (قبيل) هي كلمة تصغير (تحبب) من حيث المعنى ومن حيث



اللاحقة التي يتم بواسطتها اشتقاق التصغير، وهذه الكلمة محايدة كوحدة للغة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى كلمة بعيد، فهي بحد ذاتها مجرد وسيلة لغوية للتعبير الممكن بشكل انفعالي للعلاقة المقومة بالواقع، ولكنها لا تسحب إلى واقع محدد، أو يمكن أن يتحقق هذا الانسحاب وحده في وحدة قول المتكلم الملموس، فالكلمات بحد ذاتها لا تعود لأحد ولا تقوِّم شيئاً، لكنها تساعد المتكلم. وكذلك الأمر بالنسبة إلى التقويمات المعاكسة التي تختلف إلى حد كبير من شخص إلى آخر، ومن ذات إلى أخرى.

تعتبر النبرة التعبيرية إحدى وسائل التعبير عن العلاقة المقيمة بشكل انفعالي لمتكلم بالمادة الكلامية التي تتجلى في نسيجها الشفهي، فالنبرة التعبيرية هي علاقة تقوِّم القول، وهي غير موجودة في منظومة اللغة، بمعنى أنها خارج القول وتجرد الكلمة والجملة كوحدات لغوية من النبرة التعبيرية، وعندما يتم لفظ الكلمة بشكل منفصل بنبرة تعبيرية، فإنها لن تكون تلك الكلمة، لا بل ستكون كلمة منتهية، يتم التعبير عنها بكلمة، أي أنه لا توجد هناك أسس لتحويلها إلى جملة، كما يحدث في سياقات الأدب المسرحي، وغيرها أو التعليق على لوحة فنية. هناك نماذج ثابتة إلى حد ما منتشرة في التخاطب الكلامي للأقوال التقويمية، حيث تصبح الكلمات التي تكتسب وزناً خاصاً في ظروف الحياة السياسية والاجتماعية المعينة أقوالاً تعبيرية تعجبية كـ«السلام» و«الحرية» وإلى ما هنالك. ويمكن أن يكتسب هذا النوع الكلامي السياسي الاجتماعي معنى في النصوص الأدبية أيضاً، وفي حالة معينة معنى تعبيرياً عميقاً في شكل القول التعجبي: «البحر، البحر!» عندما تحصل عاصفة بحرية وغيرها، ويمكن أن تدخل في نسيج عمل فني.



نحن لا نتعامل في كل هذه الأقوال مع كلمة مستقلة كوحدة من وحدات اللغة، ولا مع معنى الكلمة، لا بل إننا نتعامل مع قول منته ومع دلالة ملموسة، أعني مضموناً معيناً للقول. ويتناسب هنا معنى الكلمة مع الواقع الفعلي المحدد في ظروف فعلية ومحددة أيضاً. لذلك فإننا لا نفهم هنا ببساطة معنى الكلمة المعطاة ككلمة في اللغة، بل إننا نتخذ إزاءها موقفاً جوابياً فعالاً، كالعطف والموافقة وعدم الموافقة، وبهذا الشكل فإن النبرة التعبيرية تخص هنا القول لوحده وليس الكلمة. ومع ذلك يصعب علينا ويتعذر أن تفارقنا القناعة بأن لكل كلمة بعينها نغمة انفعالية وصبغة انفعالية وكليشة أسلوبية وإلى ما هنالك، وبالتالي تكتسب الكلمة نبرة تعبيرية مميزة. ويخطر في بالنا أننا عندما نختار الكلمات لوضعها في القول نتحكم بالنغمة الانفعالية المميزة للكلمة بشكل مستقل: إننا نختار تلك الكلمة التي تتناسب من حيث نغمتها مع تعبير قولنا، ونترك الأخرى. ونلاحظ هذه العملية الأسلوبية بشكل واسع في صور الشعراء أنفسهم، أثناء اختيارهم للكلمات التي تدخل في نسيج شعرهم.

مع ذلك فإن الأمر ليس بهذا الشكل، لأننا أمام وهم معروف. فعندما نختار الكلمات، نطلق من كل قولنا ما نعنيه، ويكون هذا القول الذي نقصده ونخلقه دائماً تعبيرياً، وهو يدرس تعبيره، وعلى الأصح تعبيرنا وانطباعنا أو انفعالنا أو نقمتنا إزاء كل كلمة نختارها ونصاب بعدوى التعبير الكلي العام ونختار نحن الكلمة ذات المغزى والمعنى لكل قولنا، أما المعنى المحايد لكلمة والذي ننسبه للواقع الفعلي المحدد في شروط التخاطب الكلامي، فيخلق هذا شرارة التعبير، وهو ما يحدث تحديداً في عملية إبداع القول. ونكرر هنا: إن صلة المعنى اللغوي بالواقع الملموس وحدها وصلة



اللغة بالواقع الذي يتجلى بالقول تخلقان معاً شرارة التعبير، لأن هذه الشرارة غير موجودة لا في نظام اللغة ولا في الواقع الموضوعي الكائن خارج الذات المتكلمة (المؤلف والبطل بصورة خاصة).

إذاً، إن الانفعال والتقويم والتعبير غريبون عن الكلمة في اللغة بحد ذاتها، لأن ذلك يتولى سيرورة وصيرورة الاستخدام الحي في السياق، في قول محدد، فمعنى الكلمة نفسه بدون سحبه إلى الواقع الفعلي، كما أسلفنا، كائن وموجود خارج الانفعال؛ وهناك كلمات تعني بشكل خاص الانفعالات والتقويم: «الفرح»، «الحزن» و«رائع» و«الهزل»، ولكن هذه المعاني محايدة أيضاً ككل المعاني، وهي تكتسب صفة تعبيرية في القول وحده، في السياق أو تستقل هذه الصبغة عن مضمونها المأخوذ بشكل مجرد، كأن نقول: "إن أي فرح عشته إلى الآن"، ويتم لفظ كلمة فرح بنبرة تعبيرية تضاف إلى معناها.

غير أن المسألة لا تنتهي بما قلناه أبداً، فهي أعقد بكثير، وعندما نختار الكلمات، خلال بناء القول، فإننا لا نأخذها أبداً من نظام اللغة، وشكلها القاموسي المحايد، بل نأخذها عادة من الأقوال الأخرى، وقبل كل شيء من الأقوال القريبة من قولنا من حيث النوع، أي من حيث الموضوع والحبكة، من حيث الأسلوب الذي يتم اكتسابه في السياق، في القول، وبالتالي فإننا ننتقي الكلمات من حيث خصوصيتها النوعية. أما النوع الكلامي فليس شكلاً للغة، بل إنه شكل نموذجي من القول كما يدخل مثل هذا الشكل في النوع نفسه، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الانفعال النموذجي المحدد، الذي يحدد هذا النوع، وتلقى الكلمة في النوع بعض الانفعال النموذجي، كما تتناسب الأنواع مع الحالات المميزة للتخاطب الكلامي، ومع الواقع العملي



خلال ظروف نموذجية، من هنا تنبثق إمكانية الانفعالات النموذجية الكائنة في الكلمات، ولا يقود الانفعال النوعي والنموذجي، طبعاً، للكلمة كوحدة للغة، بمعنى أنه لا يدخل في معناها، وإنما يعكس فقط علاقة الكلمة ومعناها بالنوع، أعني الأنواع النموذجية. ولا تتمتع هذه الانفعالية النموذجية وكذلك النبرة النموذجية التي توافقها، بتلك القوة في القسر والإجبار والتي تتمتع بها الأنواع الكلامية التي تنسبه للمؤلف والبطل عموماً وبشكل يسير لإعادة توضع للنبرة، بحيث يمكن جعل الحزن فرحاً، لكننا نركز بالنتيجة على شيء جديد، مثلاً التعبيرية المضحكة (ربما!). وهذا يؤسس قانون صياغة الصورة الشعرية. ويمكن معالجة هذا الانفعال النموذجي كـ«كليشة» أسلوبية للكلمة، لكن هذه الكليشة لا تخص كلمة من اللغة كما هي، وإنما تخص ذلك النوع الذي يتم تفعيله فيه، ويبرز هذا التفعيل كـ ميتا صوت، ما وراء صوت يصدح في الكلمة.

الجملة هي الأخرى مجردة من التعبيرية الانفعالية، وقد ذكرنا ذلك، ولكنها تكتسب هذه التعبيرية في سياق القول والعمل الأدبي، الذي يتحول إلى مادة الفعل الجمالي، عند شخص من خارج العمل الفني، ويغادر حدوده المكانية وليشغل مكان الشخص الذي يعايشه وليعود إلى مكانه ليتأمل من مكانه ما يحصل، وكأنه يزدوج بنفس الوقت، فالمسألة هي أنه توجد أنواع من الجمل التي تمثل أقوالاً كاملة من النماذج النوعية كالجمل التعجبية والاستفهامية، إلا أن هذه الجمل تمثل نصاً أدبياً كاملاً ومستقلاً.

الجانب التعبيري هو خاصية بنائية مؤسسة للقول، للقول الذي بدوره يمثله ويؤديه المؤلف والبطل، أسلوبه وحبكته، وهذا يتحدد بجانبه الدلالي المادي وجانبه التعبيري، بمعنى العلاقة المقومة للمتكلم عن طريق الجانب



الدلالي المادي للقول. ولا تعرفه الأسلوبية، لأنها تأخذ بعين الاعتبار العوامل التالية فقط والتي تحدد أسلوب القول، نظام اللغة ومادة الكلام والمتكلم نفسه وكذلك علاقته المقومة بهذه المادة، ويتخذ اختيار الوسائل اللغوية وفقاً للنظرية الأسلوبية التقليدية المحددة بثوابت تعبيرية دلالية ومادية، وبذلك يتم تحديد الأساليب اللغوية الموجهة، فالمتكلم بعقيدته وبتقويماته وانفعالاته من جهة ومادة كلامه ونظام اللغة من جهة أخرى.

في الواقع، المسألة أعقد بكثير، لأن أي قول ملموس هو حلقة في سلسلة التخاطب الكلامي في ميدان معين، وتتحدد حدوده في العمل الفني بتعاقب الذوات الكلامية. فالأبطال لا يبالي بعضهم بالبعض الآخر ولا يلغي بعضهم الآخر، فهم يعرفون بعضهم بعضاً بشكل متبادل. وتحدد هذه العلاقات المتبادلة طابعها؛ حيث يتحلى كل صوت أو قول بأصوات خلفية ثانوية لأقوال أخرى يرتبط معها بتشابه مجال التخاطب الكلامي، ومن الضروري معالجة كل قول قبل كل شيء كجواب على الأسئلة الأخرى لهذا المجال. ونفهم نحن هنا كلمة جواب بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة، فهو يدحضها، يؤكدها، يكملها ويعتمد عليها، ويجعلها معروفة ويتوافق معها بشكل ما. فالقول يشغل موقفاً محدداً في المجال المعطى للتخاطب من حيث المسألة المراد تناولها في الفعل الراهن (إلى ما هنالك)، ومن غير الممكن تحديد الموقف دون موافقته مع المواقف الأخرى. لذلك يتجلى كل قول بردود أفعال جوابية مختلفة بخصوص الأقوال الأخرى لمجال معين من التخاطب الكلامي، ونكون لردود الأفعال هذه أشكال مختلفة، ويمكن أن يتم إدخال الأقوال القريبة بشكل مباشر في سياق القول أو الكلمات المستقلة وحدها أو الجمل التي تبرز في هذه الحالة، وكأنها تمثل أقوالاً كاملة، بحيث يمكن أن



يتم الاحتفاظ بأقوال كاملة وبكلمات مستقلة للتعبير الغريب، كما يمكن أن تعاد النبرة بشكل تهكمي واستيائي واحترامي. ويمكن إعادة سبك الأقوال الأخرى بدرجة مختلفة من خلال إعادة إدراكها، ويمكن الاستشهاد بها وكأنها معروفة جيداً من قبل المحدث، ويمكن افتراضها بشكل صامت، بحيث يمكن أن تنعكس فيها ردة الفعل الجوابية في انفعالية الكلام الذاتي، أعني أن اختيار الوسائل اللغوية والنبرات التي لا تتحدد بمادة الكلام الشخصي، لا بل بالقول الغريب عن نفس المادة، وتكون هذه الحالة نموذجية ومهمة، وكثيراً ما يتم تحديد انفعالية قولنا، ذلك ليس فقط عن طريق القول الدلالي فحسب، وإنما بالأقوال الغريبة إزاء نفس الموضوع والتي نجيب عليها والتي نناقشها. ويتم التركيز على جوانب مستقلة عنها وكذلك التكرار واختيار التعبيرات الأكثر حدة أو على العكس الأكثر سهولة، والنغمة المغرضة أو التنازلية وغيرها.

لا يمكن أن تكون تعبيرية القول مفهومة ومشروحة أبداً حتى النهاية عند تناول المضمون الدلالي الموضوعي المادي وحده وأخذه بعين الاعتبار، وتجيب تعبيرية القول دائماً بدرجة ما، بمعنى أنه يعبر عن علاقة المتكلم بالأقوال الأخرى، وليس فقط بعلاقته بمادة قوله، ولا يتم تباين أشكال ردود الفعل الجوابية التي تملأ القول المتنوع جداً ولم تتم دراستها بشكل خاص تماماً حتى الآن ولا يتم تباينها، طبعاً، بشكل حاد تبعاً لاختلاف مجالات الفعل الإنساني والعيشة التي يجري فيها التخاطب الكلامي. ومهما كان القول مونولوجياً، ومهما تركزت مادته، فإنها لن تستطيع بأي شكل من الأشكال أن تكون جواباً على ما قبل عن المادة المعطاة، من حيث المسألة المعطاة حتى ولو لم تلق هذه الجوابية تعبيراً خارجياً دقيقاً تنعكس في لباس



الدلالة وفي نسيج التعبيرية وفي نسيج الأسلوب وكذلك في تفاصيل الجملة بشكل دقيق، حيث يتحلى القول بأغطية حواراتية، ولا يمكن فهم أسلوب القول حتى النهاية دون أخذها بعين الاعتبار. ففكرتنا نفسها تتولد وتتشكل من خلال التأثير المتبادل والصراع مع الأفكار الأخرى، ولا يمكن أن يلقى هذا انعكاسة في أشكال التعبير الكلامي لفكرتنا.

فمادة كلام المتكلم، مهما كانت هذه المادة، لا تصبح لأول مرة مادة الكلام، لكنها المادة الأولى للفعل الجمالي الراهن. وهذا المتكلم ليس أول من يتكلم عنها. ويتم التعقيب على المادة ومناقشتها وهي تقوم بشكل مختلف وتجتمع فيه، تلتقي فيه وتختلف وجهات النظر والاتجاهات أيضاً، والمتكلم نفسه ليس آدم القديس المنزه الذي يتعامل فقط مع المواد العذراء الخام والتي لم تسمّ بعد، ويعطيها هو أسماءها لأول مرة، وتدفع هذه التصورات المبسطة عن التخاطب كأساس سيكولوجي منطقي للقول لكي نتذكر آدم الأسطوري الجبار هذا. ويحصل اجتماع تصوري في روح المتكلم، أو على العكس يتم تجزيء هذا التصور المعقد إلى اثنين بسيطين مثلاً: «تضيء الشمس»، «العشب أخضر» «اجلس»؛ والمتكلم ليس آدم، ولذلك فإن مادة كلامه نفسه تصبح حتماً مسرحاً للالتقاء بآراء المحدثين بشكل مباشر في الحديث المعيشي أو مع وجهات نظر ومعتقدات واتجاهات ونظريات أخرى وغيرها. ويكون للعقيدة وللاتجاه ولوجهة النظر والرأي دائماً تعبير كلامي، وبهذا كله يتجلى كلام الآخر. وهو لا يمكن أن يلقى انعكاسه في القول، لكن بعض الوهم الخفيف يعطي الكلام دورة حواراتية، ولا يمكن أن يعطيه إياها أي موضوع، وتختلف العلاقة بالمتكلم بشكل مبدئي عن العلاقة بالمادة، ولكنه يرافق دائماً هذا الأخير.



لا يرتبط القول بالحلقات التي تسبقه فحسب، بل وبالحلقات اللاحقة من العمل الفني الكلامي. وعندما يخلق المتكلم القول، فإن هذه الحلقات تكون مفرغة، طبعاً، ومع ذلك يبنى القول من البداية مع الأخذ بعين الاعتبار ردود الأفعال الجوابية الممكنة والتي يبنى القول من أجلها من حيث الجوهر، ويكون دور الآخر (المتلقي) الذي من أجله يبنى القول، كما نعلم، كبيراً جداً؛ فهؤلاء الآخرون والذين تصبح فكرتي فعلية بالنسبة إليهم لأول مرة، ولي أنا نفسي في الوقت نفسه أيضاً، ليسوا مستمعين خاملين، وإنما مشاركون فعالون في التخاطب الكلامي. فالمتكلم ينتظر منهم جواباً من البداية، ينتظر فهماً جوابياً فعالاً، كما أن القول يبنى من أجل هذا اللقاء وحده.

تعتبر الميزة الجوهرية والبناءة للقول توجهه باتجاه أحد ما، أي لمن يرسل إليه، فللقول مؤلفه أو بالتالي تعبيريته، وعنوان يرسل إليه، ويمكن أن يكون المرسل نفسه هو العنوان ومحدثاً مستتراً مباشراً في الحوار الحياتي، وربما يمكن أن يكون جماعة معينة من الخبراء، بميدان خاص من التخاطب الحضاري كالفن التشكيلي، ويمكن أن يكون جمهوراً (مسرح، سينما تلفزيون، مدرج)، ويمكن أن يكون شعباً وأمة، ومعاصرين وشركاء في الرأي، وربما أعداء وخصوماً، رؤساء ورواداً، رفيعين ووضيعين، أفراداً وغرباء وإلى ما هنالك. ويمكن أن يكون هذا الآخر غامضاً مبهماً، غير معروف ومحدد. وتحدد أنواع الأقوال النموذجية ذات النوع المختلف وكذلك الصبغة الانفعالية، كما يحدد كل هذه الأنواع ونظرات المرسل إليه بذلك المجال من الفعل الإنساني ومن الحياة التي ينسب القول إليها. أما عمن يُرسل ويُوجه القول، كما يحس المتكلم (أو الكاتب) ويتصوره لنفسه المرسل إليهم، وما هي قوة تأثيره على الكل - فذلك يتعلق بالحبكة



وأسلوب القول بخصائصه، فلكل نوع من الفن نظرته الخاصة التي تحدد المرسل إليه.

يمكن أن يتطابق المرسل إليه مع من يحييه القول، وفي الحوار العادي وأثناء الرسائل يكون التطابق الشخصي بمادة مع من أنهيه، فهو ذلك الذي يعتبر مرسلاً إليه والذي أنتظر منه جواباً، أو فهماً جوابياً فعالاً عموماً. لكن في حالات مثل هذا التطابق الشخصي يقوم شخص واحد بدورين مختلفين، ويكون تبادل الآراء مهماً جداً هنا، ويكون من أجيبه ومن أوافقه الرأي، أو من أعارضه، أو من أقدِّره وأجله، وأنقده وآخذه بالحسبان وما إلى هنالك، موجوداً سابقاً ويكون جوابه أو فهمه الجوابي مرتقباً. وعندما أبني قولي، أحاول تحديداً وبشكل فعال ومن جهة أخرى أن أرتقبه. ويؤثر هذا الجواب المرتقب بدوره تأثيراً فعالاً على قولي. وعندما أتكلم فإنني آخذ بعين الاعتبار الخلفية التصورية لتلقي كلامي للمرسل إليهم، ومهما كان غارقاً في الحالة، ومهما كان يتمتع بمعارف خاصة بميدان ذلك التخاطب الحضاري المعطى، فإن نظراته واعتقاداته وتحذيراته هي ترقبه ونفوره، وهي التي تحدد فهمه الجوابي الفعال القوي، وسيحدد اعتباره هذا اختيار نوع القول وكذلك اختيار الأساليب الحبكوية والعفوية، بمعنى أسلوب القول. ويكون لقرب المرسل إليه الشخصي بالمتكلم في الأنواع الكلامية، والتي ترفع الكلفة بشكل مختلف والعاطفية من جهة أخرى، طبيعة خاصة، ومع ذلك فإن المرسل إليه كائن أو موجود وبدون حسب ونسب، وبدون لقب.

إن لمسألة حاجة المرسل إليه لكلام، كما يحسها ويتصورها لنفسه المتكلم، أهمية كبيرة بالنسبة إلى تاريخ الأدب؛ حيث يتميز كل عصر وكل اتجاه أدبي وكذلك كل أسلوب فني وأدبي، وكل جنس أدبي ضمن حدود العصر



والاتجاه، بفهم خاص لمن يُرسل إليه العمل الفني، وكذلك بالإحساس الخاص والفهم لقارئه وسامعه.

توجد في تاريخ الأدب بالإضافة إلى الإحساسات الفعلية وفهم المرسل إليه والتي تحدد أسلوب الأعمال، أشكال ما تزال افتراضية أو نصف افتراضية بخصوص القارئ والسامع (المتلقي) اللاحقين وإلى ما هنالك، كما أنه توجد بالإضافة إلى المؤلف الفعلي الحقيقي صور ما تزال افتراضية ونصف افتراضية للمؤلفين والقاصين المختلفين، أما الغالبية العظمى للأنواع الأدبية فهي أنواع ثانوية معقدة، تتألف من أنواع أولية، يعاد صوغها في الأنواع المركبة للتخاطب الحضاري بالأشكال المختلفة للتخاطب الكلامي الأدبي (المفردات في الحوار والقصص العامية والرسائل والمذكرات والبرتوكولات). ومن هنا يتم خلق كل الشخصيات الافتراضية من قبل المؤلفين والقصاصين ومن يرسل إليه العمل. لكن العمل الأعقد والمتعدد الخلفيات والتراكيب للنوع الثاني كله، يعتبر قولاً فعلياً واحداً وموحداً، له مؤلفه وعنوانه الملموس المعين الذي يحدده المؤلف بشكل فعلي.

إن توجه وعنوان القول هو خاصية محددة، وبدونها لا يوجد ولا يمكن أن يوجد أي قول. وكذلك فإن الأشكال المميزة المختلفة لهذا التوجه وكذلك النظرات المميزة المختلفة للعناوين هي حقائق مميزة تميز الأنواع الكلامية المختلفة.

يتطور حدث حياة العمل، أي الجوهر الحقيقي دائماً على حدود وعيين وذاتين، يستقل بعضهما عن الآخر، والتخزين والتسجيل الكلامي المختزل للفكر الإنساني، هو دائماً تخزين وتسجيل كلامي مختزل لحوار من نوع خاص، أعني العلاقة المتبادلة والمعقدة للنص الذي تصبح فيه الفكرة



العارفة والمقدرة واقعية في العالم. إنه التقاء نصين مختلفين: النص الجامد والنص الذي يجيب، وبالتالي التقاء وعيين ومؤلفين.

النص ليس شيئاً، ولذلك فإن الوعي الثاني، أو وعي المتلقي لا يمكن أن يصبح استثنائياً، أو يصبح جامداً، كما يمكن السير نحو القطب الأول، إلى لغة المؤلف، ولغة الاتجاه ولغة العصر وللغة الأمة ومن ثم إلى لغة اللغات الكامنة. كما يمكن التحرك نحو القطب الثاني، أعني حدث النص الفريد. وهذه السيرورة تؤدي إلى صيرورة إبداعية أو بين هذين القطبين تتوضع كل اللغات الإنسانية الممكنة والتي تنطلق من نص الحياة. وهذان قطبان مطلقان، كما هي مطلقة لغة اللغات ومطلق أيضاً النص الوحداني الوحيد. وبذلك فإن أي نص إبداعي حقاً هو دائماً تجل لدرجة ما، تجلّ حرّ لا يتحدد مسبقاً أبداً بالضرورة التجريبية كذلك. فالضرورة التجريبية بنواتها الحرة، لا تسمح بأي شرح سببي وحدسي علمي، لكن هذا لا يستثنى طبعاً، الضرورة الداخلية والمنطق الداخلي لنواة النص، لأنه بدون ذلك لن يكون معترفاً به أو فعلياً أبداً.

- ٣ -

إن التصرف الإنساني هو نص كامن، ويمكن أن يكون مفهوماً، كتعرف إنساني وليس كفعل فيزيائي ضمن السياق الحواراتي لزمنه، سواء ككلمة أو كموقف دلالي أو كمنظمة.

فكل شيء «رائع» و«سام» لا يعتبر وحدة عباراتية بالمعنى العادي، وإنما عبارة تعبيرية منسوبة من نوع خاص، إنه حامل وممثل الأسلوب والعقيدة والنموذج الإنساني، فهو يفوح بالسياق، وفيه قطبان متباينان، ذاتان، يمكن



أن يبدو أولهما بشكل جاد، أما الثاني فيقلد الأول، فالكلمات المأخوذة خارج العبارة والسياق بشكل مستقل تجرد من ازدواجية الصوت، ويدخل الصوت الثاني فقط في العبارة التي تصبح قولاً، أعني أنها تصبح ذاتاً متكلمة، ولا يمكن بدونها أن يكون هناك صوت ثان. ويمكن أن تصبح الكلمة ثنائية الصوت، إذا أصبحت اختزالاً للقول، بمعنى أن يصبح لها مؤلفها، لأن الوحدة العباراتية لا تتشكل بالصوت الأول، لا بل بالصوت الثاني. وهذا يتمثل في اللغة والكلام، وكذلك من خلال الذات المتكلمة الفريدة، الطبيعية والمعممة، ومن خلال مؤلف القول أيضاً، حيث يجري بعدها تعاقب الذوات المتكلمة وتعاقب المتكلمين ومؤلفي القول، وتتطابق في العمل اللغة والكلام، لأن حدود الأقوال الحواراتية تمحى في القول. لكن اللغة والتخاطب الكلامي كتبادل حواراتي للأقوال لا يمكن أن يتطابقا، عندها يمكن أن نطابق بين جملتين أو أكثر. ولذلك يجب علينا أن نفترض أن أية جملة حتى المركبة يمكن أن تتكرر بعدد غير منته من المرات، في شكل متطابق تماماً، لكن كقول أو كجزء من قول، في عمل وليس كجملة واحدة مؤلفة حتى من كلمة واحدة، وهذه الأخرى لا يمكن أن تتكرر أبداً، لأن هذا القول جديد ولو كان استشهاداً.

يصاغ القول في كلمة كما هو بجانب خارج ألسني، أعني حواراتي، وهو مرتبط مع الأقوال الأخرى وتنفذ هذه الجوانب خارج الألسنية الحواراتية إلى داخل القول، وذلك عن طريق تعابير الشخص المتكلم المعممة في اللغة والذات المتكلمة، أي مؤلف القول. وكل ما له علاقة باللغة هو مجرد وسيلة، ليس أكثر. وبهذا الشكل نكون قد انتقلنا إلى مشكلة المؤلف وأشكال تعبيرية في العمل، فإلى أية درجة يمكن الكلام عن صورة المؤلف؟



نحن نصادف المؤلف، نتلقاه ونفهمه، نحس ونشعر به، نراه ونسمعه ونتأمله في أي عمل فني، فمثلاً في العمل التشكيلي نحس دائماً بمؤلفه، لكننا لا نراه أبداً، كما نرى الصورة التي رسمها وصورها وعكسها، فنحن نحس به في كل شيء كبداية صرفة ومصوَرة للذات المصوِّرة وليس كصورة مصورَّة (مرئية). ولا نرى في الصورة الذاتية، طبعاً، مؤلفها الذي يصورها، بل إننا نرى تصوير الفنان. وبكلام أدق فإن صورة المؤلف هي انكسار في المصور، فصورته التي يؤلفها هي، طبعاً، صورة من نوع خاص، وتختلف عن صورة العمل الأخرى، لكن لهذه الصورة مؤلفها الذي يصنعها ويبدعها، وصورة القاص في القصة على لسان «أنا» بطل الأعمال السيرية الذاتية (السيرة، الاعتراف، المذكرات والكراسات وإلى ما هنالك) والبطل السيري الذاتي والبطل الشعري الغنائي وغيرها، وهي تتغير كلها وتتعين بعلاقتها بالإنسان - المؤلف، لكن لكل هذه الصورة المصورة مؤلفها وحامل البداية الصرفة المصورة. ونستطيع أن نتحدث عن صورة المؤلف الصرفة بخلاف المؤلف المبين المصور داخل العمل كجزء منه.

هناك مشكلة متعلقة بمؤلف القول العامي العادي، حيث يمكن أن تكون صورة أي تكلم وتلق أية كلمة بصورة موضوعية وكذلك أي كلام، لكن صورة الموضوع هذه لا تدخل فيه وكذلك قصد ونية المتكلم نفسه. ولا يتكوّن قوله من قبل المؤلف نفسه، وهذا لا يعني أنه لا توجد طرق ومخارج من مؤلف الصورة إلى المؤلف - الإنسان، فهي، أي الطرق، طبعاً، زيادة على ذلك تدخل إلى لب الإنسان، إلى عمقه نفسه، ولكن هذا اللب والعمق لا يمكن أن يكون أبداً صور العمل نفسه، فهي فيه كله، ولكنها لا تصبح أبداً جزءاً لا يتجزأ منه، وهذا لا يشكل الطبيعة الخالقة المكونة، ولا يتم خلق وإبداع الطبيعة الخلاقة، ولا تكون مخلوقة ولن تكون أو توجد.



إلى أي حد يمكن وجود كلمات ذات صوت واحد وبدون موضوع؟ أيمكن أن تصبح الكلمة لا يسمع فيها المؤلف صوتاً غريباً والتي يكمن هو نفسه فيها كله، وكذلك مادة بناء العمل الأدبي؟ ألا نعتبر درجة الموضوع شرطاً ضرورياً لأي أسلوب؟ ألا يقع المؤلف دائماً خارج اللغة كمادة للعمل الأدبي؟ ألا يعتبر أي كاتب وحتى الشاعر الغنائي الصرف مسرحياً بمعنى أنه يوزع الكلمات للأصوات الغريبة بما في ذلك صورة المؤلف وأقنعته الأخرى؟ ربما من الممكن أن تكون أية كلمة بصوت واحد وبدون موضوع ساذجة وغير مناسبة للإبداع الحقيقي. فالصوت الثاني وحده أعني العلاقة الصرفة، يمكن أن يكونا حتى النهاية بدون موضوع، ولا ترضي الظل الصوري الجوهري والمادي، فالكاتب هو الوحيد الذي يقدر على العمل باللغة، وهو موجود خارجها، ويتمتع بهبة الكلام غير المباشر.

التعبير عن النفس ذاتها لا يعني جعل النفس مادة للآخر، وللنفس ذاتها، أي واقع الوعي. إنها الدرجة الأولى للموضوعية، حيث يمكن التعبير أيضاً عن العلاقة الشخصية بالنفس كموضوع المرحلة الثانية للموضوعية، وتصبح الكلمة الشخصية أثناء هذا موضوعاً وتلقياً لصوت ثان وشخص ثان أيضاً. لكن هذا الصوت الثاني لا يرضي في نفسه الظل، لأنه لا يعبر عن العلاقة الصرفة، لا بل إنه يعطي كل جسد الكلمة الذي أصبح موضوعياً ومادياً للصوت الأول.

نحن نعبر عن علاقتنا بمن يمكِّن أن يقول هذا، ويلقى هذا تعبيره في الكلام الصرف وذلك من خلال النبرة الهزلية الضاحكة (كارنينا عند ل. ن. تولستوي) بنبرة الدهشة التي لا تفهم النبرة الملحة اللجوجة الشكاكة الريبية والمؤكدة الداحضة، وغير الداحضة، الراضية وغير الراضية



والمندهشة وإلى ما هنالك. إنها ظاهرة بدائية وعادية جداً في التخاطب الكلامي المحادثاتي في الحوارات والمناقشات بموضوعات علمية وأيديولوجية أخرى، إنها تعددية الصوت الرؤيوي إلى حد ما المعممة قليلاً والتي تكون شخصية بشكل مباشر يعاد بناؤها مع إعادة بناء التركيز على نبرة الكلمة لأحد الموجودين، وتعتبر التنوعات المختلفة للأسلبة الساخرة كهذا الشكل القليل التعميم والرؤى. فالصوت الغريب محدد وخامل، ولا يوجد عمق أو مردودية في علاقة الأصوات المتبادلة، وتكون هذه الأصوات في الأدب شخصيات إيجابية وسلبية وتنعكس في كل هذه الأشكال ثنائية الصوت الفيزيائية كما هو معترف عليه.

المسألة أعقد بكثير مع صوت المؤلف في الدراما، حيث لا يصبح هذا الصوت صوت المؤلف متوقفاً على ما يبدو في الكلمة، لأن رؤية وفهم عمل المؤلف تعني رؤية وفهم الوعي الآخر، الوعي الغريب، أعني الذات الأخرى، الفاعل الآخر. ونلاحظ عند الشرح والتفسير وعياً واحداً فقط، أما أثناء الفهم فيكون هناك وعيان، وذاتان، ولا يمكن أن تقوم أية علاقة حواراتية بالموضوع بدون هذا الشكل، وكذلك لن يكون هناك فعل جمالي، لذلك فإن الشرح مونولوجي، وهو مجرد من الجوانب الحواراتية باستثناء الجانب الخطابي الشكلاني والجانب الموجه، فالفهم يكون دائماً حواراتياً إلى حد ما.

إن أشكال الفهم وتنوعها، تعني فهم لغة الإشارات والرموز، وكذلك فهم وامتلاك المنظومات الإشاراتية المعينة، ومن ثم فهم العمل بلغة مفهومة سابقاً ومعروفة أيضاً، ويؤدي غياب الحدود القاطعة الكائنة في الواقع إلى الانتقال من نوع من الفهم إلى آخر.



أيمكن القول إن فهم اللغة كمنظومة بدون ذات عموماً مجرد من الجوانب الحواراتية؟ وإلى أية درجة يمكن عند ذلك الحديث عن ذات اللغة كمنظومة؟ وبالتالي هل يمكن حلّ ألغاز اللغة غير المعروفة وافتراض متكلمين غير محددين يمكن أن يكونوا كائنين على هذا الأساس ومن ثم صوغ أقوال ممكنة بهذه اللغة؟

يتم إغناء أي عمل بلغة مفهومة بشكل جيد دائماً من خلال فهمنا لهذه المنظومة، وبالتالي من ذات اللغة إلى ذات الأعمال، ومن خلال الدرجات الانتقالية المتباينة وصولاً إلى ذوات الأساليب العفوية. وهذا متوقف على قناع المؤلف ذاته، أعني صورته ذاته وانعكاسه، وهذا ما يتجلى في الصورة الأسلوبية للموظف الفقير البائس ومعقب المعاملات العادي في دائرة حكومية كشخصية ماكار ديفوشكين عند دوستويفسكي، حيث تعطي هذه الصورة، رغم أنها تعطى بواسطة الانفتاح الذاتي أنها «هو» ثالث وهو ليس كائناً، فهو موضوع فريد، ولا توجد أية علاقة حواراتية به بعد، أي اقتراب وسائل التصوير من مادة التصوير لحاجة وميزة ذاتية للواقعية، وكذلك الأصوات والأساليب الاجتماعية، وليس التصوير، لا بل استشهاد الأبطال كأناس متكلمين. ومن هنا تكون عناصر أي أسلوب وظيفية بحتة، وذاتاً للموضوع أيضاً.

توجد بين الأساليب دائماً أثناء تعددية الأساليب وقصديتها الواعية - علاقات حواراتية، ومن غير الممكن فهم هذه العلاقات المتبادلة بشكل ألسني صرف أو حتى ميكانيكي.

لا يمكن القيام بالشرح الألسني البحت وكذلك تحديد مختلف الأساليب في حدود عمل واحد، وتحديد علاقاتها الدلالية المتبادلة، بما في



ذلك اللافنية، إذ من المهم فهم الدلالة العامة والشاملة لهذا الحوار للأساليب من وجهة نظر المؤلف، وليس كصورة، لا بل كوظيفة، وعندما يتم الحديث عن اقتراب وسائل التصوير من المصور، فإنه يقصد بذلك الموضوع، ولا يعني أبداً الذات الأخرى، «الأنت».

هذا ما يحصل بالضبط عندما يتم تصوير الأشياء والإنسان المتكلم من حيث الجوهر، حيث تحاول الواقعية تحويل الإنسان إلى شيء، أعني تشييء أو شيئنة الإنسان، ولكن هذا اقتراب منه واقتراب الطبيعة بنزعتها إلى الوصف والشرح السببي لتصرفات وأفكار الإنسان من خلال موقفه الدلالي في العالم، وتتم شيئنة الإنسان أكثر فأكثر، أي أن المدخل الحسي الذي يميز على الغالب الواقعية هو الغالب من حيث الجوهر والشرح السببي الشيئني للإنسان وتتحول الأصوات، أعني الأساليب الاجتماعية المشيئنة أثناء هذا ببساطة إلى ميزات للأشياء، أو عرض للعمليات الحاصلة، ومن الصعب الإجابة عليها، ولا تمكن مناقشتها، بحيث تنطفئ وتغيب العلاقات الحواراتية بهذه الأصوات.

إن درجة موضوعية وذاتية الناس المصورين، وبالتالي حواراتية العلاقة بها من قبل المؤلف في الأدب، مختلفة اختلافاً شديداً، فصورة ديفوشكين (بطل رواية «الليالي البيضاء» لدوستويفسكي) بهذا المعنى مختلفة اختلافاً تاماً عن صور الموظفين البسطاء عند كتاب آخرين أمثال غوغول وغيره، وهي حادة من حيث المناقشة المعاكسة لهذه الصورة ولا توجد فيها صورة الـ«أنت» بشكل حواراتي حقيقي. نلاحظ في الروايات مناقشات منتهية تماماً عادة ومعممة أيضاً من وجهة نظر المؤلف، أي النصوص الافتراضية للنقاش المنتهي وغير المنتهي عند دوستويفسكي. وتكون أية رواية مليئة بالأغطية



الحواراتية، وطبعاً، ليس فيها يخص أبطالها، حيث دخلت تعددية الخلفيات إلى الأدب العالمي بعد دوستويفسكي. فالحب والكره والعطف والتوسل والانفعالات عموماً كلها حواراتية بالنسبة إلى الإنسان دوماً، وهي تختلف من شخص إلى آخر. إن دوستويفسكي يجتاز شوطاً هائلاً في الحوار وفي ذاتية الأبطال أيضاً. وبهذا الشكل يكتسب حواره ميزة جديدة وعالمية.

لا تعتبر صورة الإنسان ذاته شيئاً صرفاً مجرداً، لأنها يمكن أن تكون محبوبة من قبل أحدهم، ويعطف عليها أحدهم، وإلى ما هنالك. لكن الأهم من هذا وذاك، أنه يمكن، لا بل ومن الضروري فهمها، لوجود بريق الذاتية في الأدب الفني الرفيع وكذلك في الفن عموماً، في الأشكال الميتة حتى والمتناسبة مع الإنسان.

فكلام الموضوع المفهوم، وكلام المضمون يفترض لزاماً الفهم، وفي أسوأ الأحوال كان يمكن أن يكون كلاماً، ويمكن أن يدخل في السلسلة السببية للشرح ويبقى الكلام بدون المضمون، الكلام الوظيفي والدلالي الصرف، كائناً وماثلاً في الحوار المادي غير المنتهي.

فالعمل كانعكاس ذاتي للعالم هو تعبير للوعي الذي يعكس شيئاً ما، وعندما يصبح العمل موضوع معرفتنا، فإنه يمكن الكلام عن انعكاس الانعكاس، أما الفهم فهو الانعكاس الصحيح للانعكاس من خلال الانعكاس الغريب والآخر وكذلك الموضوع الذي يتم إدراكه.

هناك أقوال غير أدبية تسحب حدودها: المفردات والرسائل والمذكرات والقراءة الصامتة والكلام الداخلي وإلى ما هنالك، وإنهاء العمل الأدبي. وتتغير دلالتها الشمولية وتقع عليها انعكاسات وإسقاطات الأصوات الأخرى، ويدخل فيها صوت المؤلف كما هو الحال في كتاب نيتشه "هكذا



تكلم زارادشت": الشخوص المنتهية أو الوجوه المقفلة الصامتة في الفن التشكيلي بما في ذلك فن رسم الصورة تقدم إنساناً ممتلئاً مشبعاً، وهو كله كائن مسبقاً ولا يمكن أن يصبح آخر كالشخوص والناس الذين قالوا كل شيء وماتوا، أو، ربما، ماتوا. ففي هذه الحالة يركز الفنان اهتمامه على ميزات معينة ومنتهية ومغلقة. نراه كله ولا ننتظر أكثر من هذا أو أي شيء آخر. ولا يمكن أن يعاد خلقه، أو أن يتجدد ويخلق وأن يعايش التغيير الحاصل. بمعنى أن هذا يشكل المرحلة النهائية الأخيرة التي تنهيه.

تدخل علاقة المؤلف بما يصوره في تكوين وفي كينونة الصورة، فعلاقة المؤلف هي جانب بنّاء من الصورة. تكون هذه العلاقة معقدة جداً ومركبة، وغير قابلة للسحب إلى التقويم الأفقي المباشر، وتخرب مثل هذه التقديرات الصورة الفنية، فهي غير موجودة أبداً في الفن الساخر اللاذع ذي الأسلوب الجيد كما هو الحال عند غوغول وشيدرين. إن الرؤية الأولى والوعي الأول يعني الدخول بعلاقة معهما، فهي غير موجودة نفسها بنفسها ولنفسها، لا بل وبالنسبة للآخر، حيث يتواجد وعيان متناسبان، فالفهم هو علاقة مهمة جداً، ولا يكون الفهم أبداً تقليداً أو تكراراً، لأن هناك اثنين وثالثاً كامناً موجودون لحالة عدم السماع والفهم، كما هو الحال عند توماس مان: أنا لا أعرف. لقد حصل الأمر هكذا، لكن ما هي علاقتي به. وهذه العلاقات مهمة، حيث يخلق تخريب التقديرات الناشئة، بشكل أفقي ومباشر مع المادة علاقة جديدة، وهي نوع خاص من العلاقات التقديرية الانفعالية ومن هنا يتجلى تنوعها وتعقيدها وغناها أيضاً.

لا يمكن عزل المؤلف عن صور الشخصيات، لأنه يدخل ويذوب في كينونة هذه الصور كجزء أساسي منها. إن الصور هذه ثنائية وثلاثية الصوت



أحياناً. أما صورة المؤلف فيمكن عزلها عن صور الشخصيات، لكن المؤلف نفسه يخلق هذه الصورة. ولذلك فهي ثنائية الكينونة والنسيج ويقصد بها في أحيان كثيرة وكأنها أناس أحياء وصور لشخصيات أخرى تماماً.

هناك مستويات دلالية مختلفة، يتجلى فيها كلام الشخصيات وكلام المؤلف، وتتكلم الشخصيات في الحياة المصورة، تتكلم من مواقعها، وتكون وجهات نظرها محددة، فهي تعرف أقل من المؤلف، حيث يكون المؤلف بدوره خارج العالم المصور الذي يصنعه هو بنفسه، ويفهم هو كل هذا العالم من مواقع أعلى وأخرى من الناحية الكيفية. وأخيراً فإن كل هذه الشخصيات وكلامها تعتبر موضوعات لعلاقة المؤلف وكلامه، لكن مستويات كلام الشخصيات وكلام المؤلف يمكن أن تتقاطع، بمعنى أنه يمكن أن تتواجد علاقات حواراتية ممكنة بينها، وتبدو الشخصيات حيث المؤدلجون والمؤلف وكذلك الأبطال عند دوستويفسكي في مستو واحد بعضها مع الآخر، لكن السياقات الحواراتية تختلف بشكل جوهري وكذلك حالات كلام الشخصيات وكلام المؤلف، ويشترك كلام الشخصيات ويتداخل مع الحوارات المصورة داخل العمل ولا تدخل بشكل مباشر في الحوار الأيديولوجي الفعلي للمعاصرة، أعني التخاطب الكلامي الفعلي الذي يشترك فيه ويفهم كذلك العمل من خلاله كله، ومع ذلك فإن المؤلف يتخذ موقفاً في هذا الحوار الفعلي تحديداً ويتحدد بالحالة الفعلية للمعاصرة. وبخلاف المؤلف الفعلي تتجرد صورة المؤلف التي يرسمها من المشاركة المباشرة بالحوار الفعلي، فهو يشترك فيها من خلال العمل كله وحده، لكنه يشترك في فكرة العمل ويشترك في الحوار المصور مع الشخصيات كحديث بوشكين مع أونيغين. إن كلام المؤلف المصوِّر



الفعلي إذا وجد هو كلام من نوع خاص تماماً، فهو يحدد فعلاً الوحدة الأخيرة للعمل، ومن ثم يحدد التوجه الدلالي الأخير، أي كلمته الأخيرة.

وهناك، لا توجد الكلمة والإشارة، لا توجد لغة أو عمل، ولا يمكن أن تنشأ علاقات حواراتية، وهي لا يمكن أن تكون بين القيم المنطقية، والمادية. وتفترض العلاقات الحواراتية اللغة، وهي مع ذلك غير موجودة في منظومة اللغة، وهي غير موجودة بين عناصر اللغة، وتحتاج خصوصية العلاقات الحواراتية إلى دراسة خاصة.

يمكننا الفهم الضيق للحوار كأحد أشكال الكلام الحبكوية أن نقول إن كل مفردة تكون مونولوجية بحد ذاتها، أما كل مونولوج مهما صغر فيعتبر عبارة في حوار كبير، فالمونولوج كالكلام الذي لا يُرسل بلا حدود ولا يفترض جواباً وهناك درجات مختلفة له.

إن العلاقات الحواراتية هي علاقات دلالية بين أي أقوال في العمل الفني، أي قولين ذاتين ووعيين، وإذا تمت مقارنتهما في مستو دلالي واحد وليس كشيء ولا كأمثلة لغوية، فسيبدو أنهما في علاقة حواراتية، لكن هذا شكل خاص من الحواراتية غير القصدية.

لا يعتبر القول أبداً مجرد انعكاس أو تعبير عن شيء ما خارج ما هو كائن مسبقاً، معطى وجاهزاً، فهو يخلق دائماً شيئاً لم يكن موجوداً قبله، يخلق شيئاً جديداً تماماً وفريداً، وله علاقته بالقيمة، والحق، بالخير والجمال، وإلى ما هنالك؛ لكن هذا الشيء المصنوع، مصنوع من نسيج اللغة كظاهرة الواقع الملاحظة والإحساس المعاش، والذات المتكلمة نفسها تكون جاهزة في عقيدتها، ويتجلى ما يتم خلقه بما يصنع.



الكلمة بين شخصية وأية إشارة، وهي كل ما يقال، وما يتم التعبير عنه خارج روح المتكلم ولا ينسب إليه وحده. ولا يمكن أن ننسب الكلمة إلى المتكلم وحده، حيث يكون للمؤلف حقوقه الثابتة على الكلمة، وللمتلقي بدوره أيضاً حقوقه. وهنالك حقوق لمن تصدح أصواته في الكلمة التي خلقها المؤلف مسبقاً، فليست هناك كلمات لا يمكن أن تنسب إلى أحد. فالكلمة هي دراما يشترك فيها ثلاثة، وليس اثنان، وهي تتجلى وتنعكس خارج المؤلف ولا يسمح بتصميمها داخل المؤلف إذا لم ننتظر أي شيء من الكلمة. وإذا عرفنا مسبقاً كل ما تستطيع أن تقوله الكلمة، فإنها تخرج من دائرة الحوار وتصبح شيئية ومونولوجية.

إن جعل الذات موضوعية، مثلاً في الشعر الغنائي، وفي الاعتراف كاغتراب ذاتي، هي محاولة تجاوز إلى حد ما. وعندما أجعل نفسي موضوعية، أعني إخراج الذات إلى الخارج، فإنني أتمكن من العلاقة الحواراتية الحقيقية بالذات نفسها.

للألسنية علاقة بالنص وليس بالعمل الذي يكتب باللغة. وهي تحكي وتتحدث عن العمل، وهي تدخل بطريقة تهريبية إليه، ولا تنبع من التحليل الألسني الصرف. وتحمل هذه الألسنية، طبعاً، من البداية طابعاً خلطياً، وتتشبع بعناصر خارج ألسنية. وعندما نبسط الأمر، بمعنى عند تناول العلاقات الألسنية الصرفة، فإن هذا يتعلق بالإشارة، بالإشارة ضمن حدود منظومة اللغة والنص، ولا يمكن أن تكون هناك علاقات للأقوال بالواقع الفعلي وبالذات المتكلمة، وكذلك بالأقوال الفعلية الأخرى والعلاقات التي تجعل الأقوال لأول مرة حقيقية أو كاذبة ورائعة أبداً، وأن تكون مادة



الألسنية، وهذه الإشارات المستقلة بها في ذلك منظومة اللغة أو النص كوحدة إشاراتية بدورها لا يمكن أن تكون غير حقيقية وغير كاذبة وإلى ما هنالك..

إن الكل الكلامي الإبداعي والكبير هو منظومة من العلائق المعقدة جداً والمتعددة المستويات. ولا توجد كلمات أبداً لا تنسب إلى متكلم أو مؤلف أو مبدع أثناء العلاقة الإبداعية باللغة وبدون أصوات، فالأصوات تكون ماثلة في كل كلمة وتكون في الوقت نفسه بعيدة عن المعنى المقصود، وبدون أسماء وبدون أشخاص تقريباً، كالأصوات الكائنة بين السطور، وتحت المعاني اللفظية، والأساليب. كما توجد في العمل أصوات يصعب التقاطها وإدراكها، وأصوات قريبة تهدر بشكل متواقت.

لا يمكن أن تسحب العلاقات الحواراتية بشكل عميق، ولا يمكن أن تسحب لا إلى العلاقات النمطية ولا إلى الألسنية ولا إلى السيكولوجية ولا إلى الميكانيكية أو العلاقات الطبيعية الأخرى، وهذا نوع خاص من العلاقات الدلالية التي يمكن أن تكون عناصرها مجرد كلامية حقيقية وكامنة، أعني مؤلفي هذه الأقوال. هذا هو الحوار الحقيقي المتمثل بالمحادثة الحية والمناقشة العلمية والنقاش السياسي الذي يدخل نسيج العمل. وتعتبر العلاقات بين العبارات لمثل هذا الحوار الأكثر إيضاحاً من الناحية الخارجية ونوعاً بسيطاً من العلاقات الحواراتية، لكن العلاقات الحواراتية لا تتطابق، طبعاً، أبداً مع العلاقات بين عبارات الحوار الفعلي، فهي أوسع بكثير وهي أكثر تنوعاً وتعقيداً. هناك قولان يستقل بعضهما عن الآخر في الزمان والمكان، ولا يعرف أحدهما عن الآخر شيئاً، حيث يتم إيجاد علاقات حواراتية أثناء المقارنة الدلالية، وخاصة إذا تواجد تجانس دلالي ما على شكل تشابه جزئي للموضوع أو وجهة النظر وإلى ما هنالك.



وتخلق هنا عمومية المشكلة علاقة حواراتية. ففي الأدب الرفيع نلاحظ حوارات بين الأموات، وتقدم هذه العلاقات وفقاً للخصوصية الأدبية حالة مفتعلة للقاء ما لعالم ما بعد الموت، وهناك مثال شائع، أعني الحالة الأكثر استخداماً وبشكل واسع في الكوميديا لحوار الخرسان والطرشان، حيث تكون الصلة الحواراتية الفعلية مفهومة، لكن لا توجد أية صلة دلالية بين العبارات أو الصلة المخيلة، فالعلاقات الحواراتية من حيث المبدأ معدومة، حيث تشرح هنا وجهة نظر لشخص ثالث في الحوار لم يشترك فيه لكنه يفهمه، ويكون فهم كل القول حواراتياً دائماً.

فالعلاقات الحواراتية، بهذا الشكل، أوسع من الكلام الحواري. وتتواجد دائماً بين الأعمال الكلامية المونولوجية العميقة علاقات حواراتية. ومع ذلك لا يمكن أن توجد بين الوحدات لغة كيفما فهمناها، وبأي مستوى من البناء العفوي يتم استعراض علاقات حواراتية. ويمكن اعتبار القول، ككل كلامي، وحده المستوى الأخير لوحدة البنية اللغوية، لأنه يدخل في عالم من العلاقات المختلفة، وهي غير قابلة للمقارنة بالعلاقات الألسنية للمستويات الأخرى، حيث تمكن مقارنة كل القول مع كل كلمة. والقول كله ليس وحدة خاصة باللغة، بل إنه وحدة التخاطب الكلامي وليس له معنى، ولكن له دلالة، أعني دلالة كلية لها علاقة بالقيمة وبالحقيقة وبالجمال وإلى ما هنالك. وهذه الدلالة تتطلب فهماً جوابياً يحمل في ذاته تقديراً، كما يحمل الفهم الجوابي في الوقت نفسه للكل الكلامي طابعاً حواراتياً دائماً.

إن فهم الأقوال التي تشكل نسيج العمل الفني وكذلك العلاقات الحواراتية فيما بينها، يحمل حكماً، طابعاً حواراتياً، حيث يصبح الفاهم، بما في ذلك المتلقي نفسه، مشتركاً بالحوار وبمستو خاص تبعاً لتوجه الفهم.



ينطبق هذا كله على الأقوال كلها، وكذلك الأمر بالنسبة إلى العلاقات بين الأقوال، ولا يمكن فهمها، فالفهم نفسه يدخل كشرط حواراتي أساسي ولازم في المنظومة الحواراتية، ويغير بشكل ما دلالتها الشمولية، ويصبح المتفهم حتماً طرفاً ثالثاً في الحوار، لكن ليس بالمعنى الحسابي الحرفي لهذه الكلمة، لأن المشتركين في الحوار المفهوم دون الطرف الثالث يمكن أن يكونوا بعدد غير منته، لكن العدد المناسب حسب شروط الحوار عند أرسطو يتراوح بين ٢-١٢، ويكون لأي قول عنوان يرسل إليه. ويفترض مؤلف القول طرفاً آخر ثالثاً يتمتع بوعي ما، ويفترض أن يتم فهمه الجوابي والعادل من الناحية المطلقة إما في البعيد الميتافيزيقي، أو في الزمن التاريخي البعيد. ويتخذ هذا المرسل إليه الأعلى الفهم الجوابي الصحيح من الناحية المثالية فهم التعبيرات الأيديولوجية الملموسة والمختلفة، وذلك في عصور مختلفة تبعاً للفهم المختلف للعالم: الله والحقيقة المطلقة، حساب الضمير وتأنيب الضمير، ومحاكمة الشعب وحكم التاريخ والعلم وإلى ما هنالك.

لا يستطيع المؤلف أن يقوّم نفسه كلها، وكذلك كل عمله الكلامي لإرادته النهائية التامة وللمرسل إليهم والكائنين الموجودين أو القريبين، لأن اللاحقين المقربين يمكن أن يخطئوا، وهو يتطلب دائماً مستوى أعلى للفهم الجوابي والذي يبتعد في اتجاهات مختلفة وفق وعي ما. ويجري كل حوار مع وجود خلفية الفهم الجوابي للثالث الموجود بشكل غير مرئي، ويقف في مكان أعلى من كل المشتركين في الحوار.

لا يعتبر الثالث المشار إليه صوفياً أو ميتافيزيقياً، رغم وجود بعض التشابه عند فهم العالم المحدد، وهذا جانب بناء للقول كله، وللقول الذي يمكن أن يكون موجوداً أثناء التحليل الأعمق. وهذا ينبع من طبيعة الكلام الذي يريد



أن يكون دائماً مسموعاً، فهو يبحث دائماً عن فهم جوابي، ولا يتوقف عند الفهم الأقرب، لا بل إنه ينفذ إلى الأعمق والأعمق بشكل غير محدد.

لا شيء أفظع وأعظم بالنسبة إلى الكلمة، وبالتالي إلى الإنسان، من عدم الجواب والرد، حتى إن الكلمة الكاذبة هي الأخرى لا تكون كاذبة بشكل قصدي ومطلق، وتفترض دائماً من يفهمها ويبرر وجودها ولو بصيغة: كان يمكن أن يكذب مكاني أي شخص آخر أيضاً.

فالفكرة المقالة والتي يتم التعبير عنها بالكلمة، هي وحدها التي تصبح فكرة فعلية بالنسبة إلى الآخر، وبهذا فقط وبالنسبة إليّ أنا أيضاً، لكن هذا ليس مجرد آخر أقرب (المرسل إليه الثاني)، فالكلمة تذهب أبعد فأبعد للبحث عن الفهم الجوابي.

تعتبر القدرة على الوصول إلى السامع كما هي، علاقة حواراتية، حيث تريد الكلمة أن تكون مسموعة ومفهومة وأن يجاب عليها، ومن ثم تجيب هي الأخرى بدورها على الجواب، وهكذا حتى اللانهاية. فهي تدخل في الحوار الذي لا نهاية له. لكن هذا الحوار يمكن أن ينقطع من الناحية الفيزيائية لهذا المشترك أو ذاك. وهذا لا يضعف بأي حال من الأحوال السعي البحثي والمادي الصرف للكلمة وتمركزه في المادة. وكلا الجانبين هما جانبان لذات الشيء ويرتبطان بشكل وثيق فيما بينهما، ويجري الفصل بينهما في الكلمة الكاذبة قصدياً، أي تلك الكلمة التي تريد أن تخدع. وذلك يتمثل في الفصل بين النية المادية والنية بأن تكون مسموعة ومفهومة، فالكلمة هذه هي الكلمة التي تخاف الثالث وتبحث عن الاعتراف المؤقت وحده، أي الفهم الجوابي وفي العمق المحدد وعن المرسل إليه القريب.



إن معيار عمق الفهم كأحد أعلى المعايير، يكمن في المعرفة الإنسانية، فالكلمة إذا لم تكن مجرد كذب قصدي لا تكون بلا قصد، لذلك يجب التعمق وليس فقط بالعلو والاتساع، لأن هذا هو عالم الكلمة الصغير.

هكذا هو القول إذاً، أي العمل الكلامي كالكل الفردي والفردي الذاتي والوحداني من الناحية التاريخية، وهذا لا يلغي، طبعاً النموذجية الحبكوية الأسلوبية للأعمال الكلامية.

يتواجد مؤلف العمل في كل العمل، وهو غير موجود بجانب واحد منه، وهو أقل ما يمكن أن يكون في المضمون المنفصل عن الكل، لأنه لن يكون بارزاً في ذلك المكان، حيث يتداخل المضمون بالشكل بشكل دقيق، يتمازج معه، وأكثر ما نحس بوجود المؤلف في الجانب الشكلي، لكن علم الأدب يبحث عنه عادة في المضمون المأخوذ كجزء من الكل. وهذا يسمح بسهولة التطابق مع المؤلف - الإنسان خلال زمن محدد ومع سيرة معينة. وعقيدة معينة، وعند ذلك فإن صورة المؤلف تمتزج مع صورة الإنسان الفعلي والحقيقي في الواقع.

لا يمكن أن يصبح المؤلف الحقيقي مع ذلك مجرد صورة، لأنه هو خالق الصورة، خالق أية صورة وكذلك كل ما هو صوري في العمل، لذلك فإن ما يسمى بصوت المؤلف يمكن أن يكون فقط أحد صور العمل المعطى. لكن هذه الصورة من نوع خاص جداً، حيث يُدخل الفنان ذاته في اللوحة من طرفها، يرسم صورته الذاتية، لكننا لا نرى في الصورة الذاتية المؤلف كما هو، ولا تمكن رؤيته، وليس أكثر منه في عمله، فهو أكثر ما يتجلى في أفضل اللوحات لهذا المؤلف - الفنان، والمؤلف الخالق لا يمكن أن يكون مخلوقاً في ذلك الجمال الذي يخلقه هو نفسه، لأنه من طبيعة خالقة وليس من



طبيعة مخلوقة، ونحن نرى المبدع في إبداعه فقط وليس خارجه بأي حال من الأحوال.

وعند تحليل تراجيديا شكسبير، فإننا نلاحظ التحول المنطقي لكل الواقع الذي يؤثر على الأبطال إلى سياق دلالي لتصرفاتهم وأفعالهم ومعايشاتهم، فإما أن يتجلى ذلك في الكلمات المباشرة ككلام الساحرات وشبح الأب، وإما أن ينعكس في الأصوات والظروف التي تترجم إلى لغة الاستنتاج الكامن.

يتم إدخال المتلقي في بنية العمل وكذلك المؤلف، حامل الكلمة والفاهم أيضاً، وعندما يبدع المؤلف عمله، فإنه لا يخص به عالم الأدب، وهذا لا يتطلب فهماً أدبياً أو علمياً خاصاً، ولا يسعى لإبداع جماعة من علماء الأدب، وهو بدوره لا يدعو إلى مائدته علماء الأدب.

لا توجد كلمة أولى ولا أخيرة، لا توجد حدود للسياقات الحواراتية مع العمل الإبداعي، فهو يذهب بعيداً في الماضي السحيق بلا حدود، وفي المستقبل السحيق وبلا حدود أيضاً، حتى إن الدلالات الماضية المتشكلة في حوار القرون الماضية لا يمكن أن تكون ثابتة ومستقرة، منتهية ومكتملة دائماً وإلى الأبد؛ فهي متغيرة دائماً ومتجددة في عملية التطور المستقبلي المتتالية والمنطقي للحوار، ففي أية لحظة من تطور الحوار توجد كميات هائلة لا تعد ولا تحصى من الدلالات المنسية، لكن يمكن أن يتم تذكرها في لحظات جديدة، كما أنه لا يوجد شيء ميت بشكل مطلق وسيكون لكل دلالة عيد بعثها، وهذه مشكلة ومسألة متعلقة بمسألة الزمان الكبير.



الفصل الأول
مشكلة علاقة المؤلف بالبطل

يجب أن تكون علاقة المؤلف بالبطل، الثابتة من حيث البناء الفني والتقني والحيوية وكذلك من الناحية الديناميكية (التغيرية)، مفهومة في أساسها المبدئي العام، ومن ثم في خصوصياتها الذاتية، الفريدة والمتعددة، والتي تتجلى عند هذا لكاتب أو ذاك في هذا العمل أو ذاك. لكن مهمتنا تقتصر فقط على معالجة هذا الجانب المبدئي، وسنحدد، من ثم بشكل مختصر، طرق ونماذج فرديتها، وسنخلص، في النهاية، إلى استنتاجاتنا على أساس تحليل علاقة المؤلف والبطل.

إن كل لحظة من العمل معطاة بالنسبة إلينا في ردة فعل الكاتب على هذه الحالة، والتي هي عبارة عن مادة فعل البطل عليه (أي ردة فعل على ردة فعل)؛ حيث يحاول المؤلف أن يبرز كل تفصيل من تفاصيل البطل بهذا المعنى، كل خاصية له، كل حدث من حياته، كل تصرفاته: أفكاره وأحاسيسه، وكأننا نتعامل في الحياة من الناحية القيمية مع كل انعكاس يصدر عن الناس المحيطين. غير أن ردود الأفعال هذه تحمل في الحياة طابعاً مغايراً، أعني جوهر ردة الفعل ذاتها على انعكاسات معينة، وليس على كل الإنسان، على كله ذاته، وحتى هناك فإننا نقدم تعريفاً نهائياً لكل إنسان، حيث ننعته بالطيب، الشرير، وبالإنسان الجيد، الأناني، وإلى ما هنالك... وتعبر هذه التعريفات عن موقف حياتي - عملي، نتخذه إزاءه، يعني أننا لا ننعته، بقدر ما نحاول إجراء بعض الحدث لما يمكن أو لا يمكن أن نتوقعه منه، وإلا فإن هذا يكون مجرد انطباع عابر للكل، أو تعميمات تجريبية رديئة. نحن لا يهمنا في الحياة كل الإنسان



فحسب، بل إن تصرفات بعينها تهمنا نحن أيضاً ذاتنا بشكل أو بآخر. ويتوجب علينا التعامل معها بحكم الحياة. إن ما سنراه لاحقاً هو أقل ما نستطيع تلقيه في ذاتنا نفسها لشخصياتنا ذاتها. أما في العمل الفني فيمكن أن تكون هناك ردة فعل موحدة على كل البطل من حيث أساس ردة فعل المؤلف من خلال انعكاسات معينة للبطل، ويكون لكل انعكاساته المستقلة أهمية لتمييز هذا الكل كلحظات وجوانب منه. لذلك تعتبر ردة الفعل هذه جمالية بشكل خاص، أعني ردة الفعل على كل البطل - الإنسان الذي يجمع في ذاته كل التعريفات الأخلاقية والمعرفية وكذلك التقييمات، ويُجسِّدها ويرسِّخها في كل وحيد ووحداني، رؤيوي ملموس وككل دلالي أيضاً (معنى). إن لردة الفعل الشمولية هذه على البطل طابعاً نسميه في الحياة وفي المعرفة والتصرف مادة معينة، يكتسب تعينه، يكتسب وجهه الخاص في علاقتنا به؛ حيث تحدد علاقتنا المادة والبنية، والعكس بالعكس، وتصبح العلاقة عرضية من طرفنا أو نزوة، عندما نبتعد عن العلاقة المبدئية بالأشكال والعالم، وتقف المادة، وكذلك تعيينها قبالتنا كشيء غريب مستقل، وتبدأ بالتشتت، ونقع نحن بدورنا في سلطة المصادفة، نفقد ذاتنا، نفقد التعيين الثابت للعالم.

المؤلف لا يجد رؤية البطل المبدئية من الناحية الإبداعية، اللاعرضية بشكل مباشر. ولا تصبح ردة فعله فعالة ومبدئية مباشرة. وينشأ كل البطل من علاقتنا القيمية الموحدة، أي مزيد من الإيماءات والتفاصيل العابرة، الحركات المزيفة وكذلك التصرفات المفاجئة. وتكون كل هذه المسائل موجودة في البطل تبعاً لردود فعله الانفعالية والإرادية ولحالات المؤلف الروحية والتي يحاول من خلال فوضاها أن يوصل توجهه القيمي الحق، حتى يتشكل وجهه في كلٍّ ضروري ثابت. وكم من الأغطية يجب أن ننزع



عن وجه أقرب الناس والذي يبدو للوهلة الأولى معروفاً جداً من قبل، وكم من الأغطية ألبسناه إياها بردود فعلنا العابرة، بعلاقاتنا وأوضاعنا الحياتية العابرة، لكي نرى الوجه حقاً وكلاً. إن صراع الفنان من أجل شكل ثابت ومحدد، هو إلى حد كبير صراع مع الذات نفسها.

لا يمكن أن ندرك هذه العملية كمشروعية سيكولوجية بشكل مباشر، فنحن نتعامل معها بحسب تواجدها في العمل الفني، يعني مع قصتها الدلالية المثالية وكذلك مشروعيتها المثالية. أما عن الأسباب الزمانية وسيرورتها (وصيرورتها كذلك)، فيمكننا أن نبني توقعاتنا، وهذا لا يخص علم الجمال.

يحكي لنا المؤلف هذه الحكاية المثالية في العمل نفسه، وحده، وليس في اعترافه كتجلٍّ للمؤلف كما هو في واقع الأمر، وليس في أقواله وآرائه عن مسيرة إبداعه. ومن الواجب التعامل مع هذا بحذر شديد للأسباب الآتية: إن ردة الفعل الشمولية والتي تكوِّن كل المادة، تتحقق بشكل فعال ونشط، ولكنها لا تعاش كشيء محدد. ويصبح هذا التعيين كائناً في نتاجه الذي كونه تحديداً، أي المادة المتشكلة، حيث يعكس المؤلف موقف البطل الإرادي - الانفعالي، ولا يعكس موقفه هو من البطل وعلاقته به أيضاً، لأنه هو نفسه يحقق هذه الأخيرة، فهي مادية، ولا يصبح الموقف نفسه مادة دراسة ومعايشة منعكسة، فالمؤلف يبدع، ولكنه مع ذلك يرى إبداعه في المادة التي يصوغها تحديداً، أي أنه يرى نتاج إبداعه الذي يتشكل، ولا يرى عمليته السيكولوجية الداخلية المعينة. وهكذا تكون كل المعايشات الإبداعية الفعالة؛ فهي تعايش المادة والذات في المادة نفسها، وليس في عملية المعايشة بحد ذاتها. إن العمل الإبداعي يُعاش، لكن المعايشة لا تصغي ولا ترى ذاتها، بل هي النتاج المكون أو المادة التي توجه المعايشة نحوها. لذلك فإنه ليس بوسع الفنان أن يقول شيئاً



عن عملية إبداعه، لأنه هو كله كائن وموجود في نتاجه الذي كونه، ويبقى بحوزته أن يشير فقط إلى عمله. وسنحاول نحن أن نجده فعلاً (طبعاً يتم وعي الجوانب الفنية للإبداع، وكذلك المهارة بشكل واضح، ولكن ثمة مرة أخرى في المادة). وعندما يبدأ الفنان بالكلام عن إبداعه إلى جانب عمله الذي أبدعه، أي إضافة إليه وكأنه جزء منه، فإنه بذلك يغيّر العلاقة الإبداعية الحقة والتي لم يعشها في روحه، وإنما تحققت وتجسدت في العمل (لم يعايشها المؤلف نفسه)، وإنما عايشها البطل نفسه بعلاقاته الجديدة، الأكثر انعكاسية بالعمل الذي تم إبداعه. وعندما كان المؤلف يبدع، فإنه كان يعايش البطل وحده، لذلك فقد وضع فيه كل علاقته الإبداعية من الناحية المبدئية، وعندما يبدأ بالحديث عن أبطاله في اعترافه كتجلي كاتب، كما فعل هذا غوغول وغونتشاروف، فإنه يقول ويعبر عن علاقته الراهنة بهم، والتي تحددت وتكونت سابقاً وهي تعبِّر الآن عن الانطباع الذي تتركه فيه الصور الفنية، وكذلك تلك العلاقة التي يعتمدها بالنسبة إليهم كأشخاص أحياء معينين، عن وجهة النظر الاجتماعية والأخلاقية وإلى ما هنالك فيهم (أي الأبطال) وقد أصبحوا مستقلين عنه، وهو خالقهم ومبدعهم الفعال، وأصبح هو بدوره مستقلاً عنهم بما في ذلك الإنسان والناقد وعالم النفس أو عالم الأخلاق. وإذا أخذنا بعين الاعتبار كل العوامل العرضية والتي تبرر آراء وأقوال الإنسان - المؤلف عن الأبطال مأخذ الجد، أي النقد والرؤية الراهنة التي تتغير بشكل قوي، وكذلك رغباته واعترافاته (غوغول مثلاً) وأفكاره الفعلية، فإنه يصبح بديهياً تماماً إلى أية مادة غير مضمونة يجب أن تعطيه أقوال المؤلف هذه عن عملية صناعة البطل (بطله). إن لهذه المادة قيمة سيرية ذاتية جمة (ضخمة)، ويمكن أن تصبح جمالية، ولكن بعد أن تصبح مضاءة من حيث الدلالة الغنية للعمل وسيساعدنا



المؤلف - المبدع على فهم المؤلف - الإنسان. وهما معاً بعد هذا يكتسبان بدورهما أهمية مضيئة وإكمالية عن أقواله بإبداعه، حيث ينفصل الأبطال المكونون عن العملية المُبدعة وتبدأ حياتهم مستقلة في العالم، وينفصل المؤلف - المبدع الحقيقي بدوره عنهم أنفسهم. لذلك ينبغي أن نشير إلى الطابع الفعال للمؤلف من الناحية الإبداعية في هذا الإطار وكذلك إلى ردة فعله الشمولية على البطل: فالمؤلف ليس حامل المعايشة الروحية، وردة فعله ليست إحساساً خاملاً وليست عبارة عن تلق انعكاسي مرآتي، فالمؤلف هو الطاقة الفعالة النشطة والوحيدة المعطاة، ليس فقط في الوعي المؤطر من الناحية السيكولوجية فحسب، وإنما في النتاج الحضاري - الثقافي المهم بشكل ثابت، وتُعطى ردة فعله في بنية ردة الفعل الانعكاسية لرؤية البطل الجامحة ككل، في بنية صورته، في نغمة تواجده، في بناء النبرة، وفي انتقاء (اختيار) الجوانب الدلالية.

وعندما تُفهم ردة الفعل الشمولية المبدئية هذه وحدها من قبل المؤلف إزاء البطل، وكذلك عندما يفهم مبدأ رؤية البطل الذي يخلق الكل المعين في كل جوانبه نفسه، يمكن إجراء نظام صارم في التعريف المضموني والشكل لأنواع البطل وإعطاء هذه الأنواع دلالة وحيدة المعنى وإنشاء تنظيم منظومي دائم. يخيم في هذا المجال فراغ (فوضى) تام في جمالية الإبداع الكلامي وبخاصة في تاريخ الأدب حتى الآن، حيث نلاحظ تعاقب وجهات نظر مختلفة على قدم وساق. ومن هنا الأبطال الإيجابيون والسلبيون (علاقة المؤلف)، وكذلك الأبطال الموضوعيون والسيريون الذاتيون، المثاليون والواقعيون، وتعظيم البطولة، السخرية والهزل والعبث والبطل الملحمي، الدرامي والعاطفي، الكاراكتير والتيب، ومن ثم الشخصية وبطل الفكرة والتقسيم الهش لفكرة التمثيل أيضاً، العاشق (العاطفي، الدرامي) الصاخب والبسيط وإلى ما



هنالك.. إن كل هذه التسميات والتعريفات ليست مقنعة أبداً وليست مدعمّة أيضاً، وغير منظمة ومنسقة فيما بينها، ولا يوجد مبدأ موحد لتنظيمها وتدعيمها. تتمازج عادة هذه التقسيمات وتتداخل بشكل غير نقدي فيما بينها. لقد تم اقتراح وطرح محاولات جادة للمدخل المبدئي لفهم البطل وهي ذات منهج علمي نظري سوسيولوجي وسيري ذاتي، ولكن هذه المناهج العلمية النظرية لا تتمتع بفهم جمالي شكلي معمق بما فيه الكفاية للمبدأ الأساسي الإبداعي لعلاقة البطل والمؤلف، لأنها تستبدله بعلاقات وعوامل اجتماعية سيكولوجية خاملة مطابقة للوعي المبدع: وكأن البطل والمؤلف يبدوان ليس من جوانب من الكل الفني للعمل فحسب، بل ومن جوانب الوحدة المفهومة من الناحية النثرية للحياة الاجتماعية والسيكولوجية أيضاً. ويعتبر إغناء المادة بشكل سيري ذاتي من الأعمال الظاهرة الأكثر اعتيادية، وبالعكس يتم هذا العمل بالسيرة الذاتية، بحيث تبدو التبريرات الحقيقية من حيث الشكل كافية تماماً، يعني تطابق حقائق حياة البطل والمؤلف ببساطة، ويتم أخذ عينات يُفترض أن تكون لها دلالة ما، ويلغى في هذه الحالة كل البطل وكل المؤلف نهائياً، ويلغى بالتالي الجانب الأكثر جوهرية، أي شكل العلاقة بالحدث، شكل معايشته في كل الحياة والعالم.

تبدو المقارنات والشروحات المتبادلة لرؤية أو عقيدة المؤلف والبطل فجة، حيث يُقارن الجانب المضموني المجرد للفكرة مع الفكرة الموافقة للبطل. فمثلاً تتم مقارنة أقوال غريبويدوف الاجتماعية والسياسية بالأقوال الموافقة عند تشاتسكي، حيث يتم التأكيد على تطابق أو قرب عقيدتهما الاجتماعية والسياسية وكذلك تطلعات تولستوي وتطلعات ليفين. كما سنرى لاحقاً، لا يمكن أن يكون هناك حديث عن الموافقة النظرية بين المؤلف والبطل،



فالعلاقة هنا ذات نظام آخر تماماً، حيث تلغى هنا تعددية المستويات المبدئية لكل البطل وكل المؤلف، ويلغى أيضاً شكل العلاقة بالفكرة نفسها ومن ثم الكل النظري للعقيدة. بحيث يتم البدء بالنقاش في كل صوب وحدب وهو يجري أيضاً مع البطل كما مع المؤلف، فالنقاش ممكن مع الكينونة وتكون المناقشة ممكنة، ويلغى الدحض الجمالي. طبعاً يحصل أحياناً إدخال بعض أفكار المؤلف بشكل مباشر على لسان البطل من وجهة نظر أهميتها النظرية أو الأخلاقية (السياسية والاجتماعية) للإقناع بصحتها أو لمجرد الدعاية، ولكن هذا المبدأ ليس فعالاً من الناحية الجمالية للعلاقة بالبطل، ومع ذلك يجري تنقيح أو معالجة الفكرة أثناء هذا، رغم أن إرادة ووعي المؤلف تتوافق مع كل البطل، وليس مع الوحدة النظرية لعقيدته فحسب، بل ومع كل شخصيته، حيث المظهر واللهجة والظروف الحياتية المعينة إلى جانب العقيدة، وهذا جانب مهم، يعني أنه يجري بدلاً عن التدعيم والإقناع كل ما نسميه تقمص الدلالة للكينونة، وهناك أيضاً حيث لا تجري هذه المعالجة تبدو النثرية غير ذاتية في كل العمل. ويتم شرح هذه النثرية الصرفة أيضاً، ومن ثم الأخذ بعين الاعتبار الانحراف عن الفكرة المهمة من الناحية النظرية البحتة للمؤلف، يعني الفكرة المقمصة والمطابقة لكل البطل، يعني توجه معالجتها. ويمكن ذلك من خلال فهم المبدأ الأساسي والفعّال من الناحية الجمالية بشكل مسبق لعلاقة المؤلف بالبطل وحده.

إن كل ما قلناه لا يعني أبداً نفي إمكانية المقارنة الفعالة من الناحية العلمية بين سيرة البطل والمؤلف وعقيدتهما، التي تفيد تاريخ الأدب والتحليل الجمالي أيضاً. نحن لا ننفي ذلك المدخل اللامبدئي الفعلي البحت وحده الذي يعتبر مسيطراً بشكل لا ينازع عليه في الوقت الراهن والمبني



على أساس عزل المؤلف - المبدع وجانب من العمل والمؤلف - الإنسان كلحظة حدث اجتماعي وأخلاقي من الحياة وعلى أساس عدم فهم المبدأ الإبداعي لعلاقة المؤلف بالبطل، وبالنتيجة عدم الفهم والتشويه، وفي أحسن الأحوال تقديم حقائق عارية لشخصية المؤلف السيرية الذاتية والأخلاقية من جهة، وعدم فهم كل العمل والبطل من جهة ثانية والاعتماد على المصدر الأساسي، إذ من الضروري فهم بنيته الإبداعية، حيث لا يكفي استخدام العمل الفني كمصدر للسيرية الذاتية.

لم تعد الأساليب الدارجة في تاريخ العلم كافية، أعني أساليب نقد المصادر، لأنها لا تأخذ بعين الاعتبار بنيته الخاصة، ويجب أن يكون هذا شرطاً فلسفياً. وعلى أي حال، يجب القول إن تاريخ الأدب أقل ما يتضرر من العيب الذي أشرنا إليه من الناحية المنهجية العلمية والنظرية بالنسبة إلى العمل من علم جمال الإبداع الكلامي، فالتشكلات التاريخية الوراثية قاتلة بشكل خاص هنا.

المسألة مختلفة لدرجة ما في علم الجمال الفلسفي العام؛ حيث أن المسألة محسومة هنا بشكل مبدئي، رغم أنها ليست في شكلها الصرف. فالمعالجة والتصنيفات التي قمنا بها لأنواع ونماذج البطل وكذلك لتقويم المنهج السيوسيولوجي والسيري الذاتي، ينبغي علينا أن نعود إليها فيما بعد، نقصد بذلك فكرة التمعن بالإحساس كمبدأ مضموني - شكلاني لعلاقة المؤلف - المتأمل الجمالية بالمادة بشكل عام وبالبطل (فقد أعطى ليسحب التدعيم الأكثر عمومية) ومن ثم فكرة الحب الجمالي (الألفة الاجتماعية لغيوم، وفي مستوى آخر تماماً الحب الجمالي عند كوغين). غير أن هذين الفهمين يحملان طابعاً عاماً غير متباين جداً كما بالنسبة إلى أحاسيس معينة، كذلك وبالنسبة إلى المادة الخاصة للرؤية الجمالية - أي البطل (فهو أكثر تبايناً عند كوغين).



ولكننا في المستوى الجمالي العام لا نستطيع بشكل تام أن نقبل لا هذا المبدأ ولا ذاك، رغم أن كلاً منهما يميز ويبين جانباً كبيراً من الحقيقة. ويتوجب علينا أخذهما بعين الاعتبار وتقبلهما فيما بعد، لأننا لا نستطيع أن نخضعهما هنا للدراسة العامة والتقويم.

يجب القول بشكل عام إن علم جمال الإبداع الكلامي كان يمكن أن يجني الكثير لو أنه توجه أكثر نحو علم الجمال الفلسفي العام، من توجهه نحو التعميمات علمية المنشأ لتاريخ الأدب. وللأسف، يجب أن نعترف أن الظواهر المهمة في ميدان علم الجمال العام لم تترك تأثيراً يذكر على جمالية الإبداع الكلامي، لأنه يوجد تخوف ساذج من التعمق الفلسفي، وهذا ما يفسر المستوى المتدني جداً لقضية علمنا.

يتوجب علينا أن نعطي تعريفاً أكثر عمومية للمؤلف والبطل كجوانب مترابطة نسبياً من الكل الفني للعمل، ومن ثم إعطاء قانون عام لعلاقتهما المتبادلة، ويخضع هذا للتباين والعمق في فصول لاحقة من عملنا.

المؤلف هو حامل الوحدة النشطة المتوترة للكل المنتهي، كل البطل وكل العمل المطابق لكل جانب مستقل منه. إن الكل الذي يكمل وينهي البطل من داخل البطل نفسه، ولأننا نعايشه، لا يستطيع هذا الكل بشكل مبدئي أن يكون معطى، ولا يمكن أن يعيش فيه ويشرف على انفعالاته وأفعاله. فهو يهبط إليه كهبة من وعي نشط آخر، أي الوعي الإبداعي للبطل. إن وعي المؤلف هو وعي الوعي، يعني الوعي المتطابق مع البطل وعالمه، الوعي المناسب والمكمل لهذا البطل مع جوانب مناسبة من الناحية المبدئية له نفسه والذي يصبح فطرياً. ويمكن أن يجعل هذا الوعي زائفاً. لا يرى المؤلف ولا يعرف كل ما يراه البطل وكل ما يعرفه بشكل مستقل وكذلك الأبطال جميعهم معاً فحسب، بل وهو،



زيادة على ذلك، أكبر منهم، فهو يرى ويعرف شيئاً ليس بحوزتهم من الناحية المبدئية. وبهذا تتواجد كل جوانب إنهاء الكل كأبطال في فيض رؤية ومعرفة المؤلف الثابتة والمحددة بالنسبة إلى كل بطل، وكذلك بالنسبة إلى حدث حياتهم المشترك، أي كل العمل. يعيش البطل في هذا المجال بشكل معرفي وأخلاقي، ويتوجه تصرفه نحو حدث الحياة الأخلاقي المفتوح أو في عالم المعرفة المعطى، ويوجِّه المؤلفُ البطلَ وتوجهه المعرفي في عالم الكينونة المنتهي والمكتمل بشكل مبدئي وكذلك القيّم إلى جانب الدلالة المرتقبة للحدث بتنوع وجوده المتنوع نفسه. ولا يمكن العيش بهذا الانتهاء وانتهاء الحدث، ومن غير الممكن التصرف. لكي نعيش، يجب أن نكون غير خالدين، منفتحين على ذواتنا، في كل حالة، في كل جوانب الحياة الجوهرية، ويجب أن نترقب ذواتنا وألاّ نتطابق مع وجودنا.

إن وعي البطل وإحساسه وكذلك رغبة العالم، هي التوجه الإرادي الانفعالي المادي في كل الاتجاهات كطوق، وهي تحاط بوعي منه للمؤلف له ولعالمه. وتحاط الأقوال الذاتية للبطل، حيث تتجذر فيها أقوال عن بطل المؤلف، ويشمل الاهتمام الحياتي (المعرفي - الأخلاقي) بحدث البطل والاهتمام الفني للمؤلف وتجري العملية الموضوعية الجمالية في الاتجاه الآخر أكثر من الموضوعية الأخلاقية والمعرفية: وهذه الأخيرة الموضوعية هي تقييم عادي دون زيف لهذا الشخص ولهذا الحدث من وجهة نظر الأهمية العامة المتعارف عليها كما هي في الواقع والتي تسعى إلى الأهمية العامة وإلى القيمة المعرفية والأخلاقية، حيث يعتبر كل البطل وكل الحدث الذي يسعى إليه مركزاً قيمياً بالنسبة إلى الموضوعية الجمالية، حيث يجب أن تخضع له كل القيم المعرفية والأخلاقية.



إن الموضوعية الجمالية تشتمل وتتضمن موضوعية أخلاقية وجمالية. يتضح، إذاً، أن القيم الأخلاقية والمعرفية لا يمكن أن تكون جوانب إنهاء وتتطابق بهذا المعنى، وكل الجوانب المنهية ليست منسوبة فقط للوعي الفعلي وحده فحسب، بل والممكن والواجب أيضاً في نقطة علاّم البطل. لا يرى المؤلف ولا يعرف بشكل أكثر في ذلك الاتجاه الذي ينظر إليه ويراه البطل، وإنما وفي اتجاه آخر مبدئي بالنسبة إلى البطل نفسه الذي يشترك فيه أيضاً، ويجب أن يتخذ المؤلف مثل هذا الموقف بالنسبة إلى البطل.

لكي نجد مؤلفاً واضحاً هكذا في العمل، يجب أن نختار كل الأحداث التي تنهي البطل في حياته، وكذلك كل الجوانب المطابقة لوعيه من الناحية المبدئية، أن نحدد الوحدة النشطة، المتوترة من الناحية الإبداعية والمبدئية. فالحامل الحي لوحدة الإنهاء هذه هو المؤلف، الذي يواجه البطل، يقابله كحامل لوحدة الحدث الحياتي المفتوح وغير المنتهي من داخله، حيث تجعل جوانب الإنهاء النشطة هذه البطل خاملاً، مثلما تجعل الجزء خاملاً بالنسبة إلى الكل المنتهي والشامل.

من هنا ينبع القانون الأساسي العام بشكل مباشر للعلاقة الفعالة من الناحية الجمالية الأساسية للمؤلف بالبطل، أي علاقة خارج وجود متوترة للمؤلف بكل جوانب البطل، علاقة خارج وجود مكاني، زماني، قيمي ودلالي يسمح بتكوين البطل كله، حيث يتوزع من داخله ذاته ويتشعب في هذا العالم المعطى في العمل الفني من أجل المعرفة وفي حدث التصرف الأخلاقي، لذلك يجب علينا أن نكوّنه، أن نكوّن حياته ونملأها بتلك الجوانب الكائنة بحوزته، ويشترك فيها هو بشكل ما: يعني امتلاء الشكل الخارجي بالشكل الداخلي، بالخلفية خلف ظهره وبعلاقته بحدث الموت والمستقبل المطلق وإلى ما هنالك،



ومن ثم تبريره وإنهاؤه إلى جانب المعنى والإنجازات، وتكون النتيجة نجاح حياته الخاصة المتوجهة. وتُنسل هذه العلاقة من المؤلف - الإنسان الموحد والوحداني الشامل له ولحدث كينونته المفتوح، حيث يبدو كإنسان وكأنه جانب من المؤلف، رفيق له في حدث الحياة أو يقف قبالته كعدو أو بالنهاية في ذاته نفسه كما هو، ينتشله من دوامته، من ذنبه الدائري ومن ثم من مسؤوليته الموحدة ويخلقه كإنسان جديد بمستوى جديد لكينونة لا يستطيع هو بنفسه ذاته ولذاته وبقواه أيضاً أن يخلعها، أن يدخلها بجسد جديد، غير جوهري بالنسبة إلى ذاته وغير موجود.

إن مسألة خارج وجود المؤلف بالنسبة إلى البطل هي بمثابة العزلة الودية (عزلة الحب أو الهجران) للذات من ميدان حياة البطل، والتنظيف لكل حقل حياته ولكينونته، ومن ثم فهي فهم مشترك وإنهاء لحدث حياته من قبل المشاهد الفعلي الواقعي والمعرفي، غير المشترك فعلاً من الناحية الأخلاقية.

تكون العلاقة المتشكلة هنا في شكلها العام عميقة إلى درجة كبيرة من الناحية الحياتية، حركية: تتخذ موقعاً خارج الوجود. ويحدث الصراع في الغالب ليس من أجل الحياة، وإنما من أجل الموت، من أجل الموت بشكل خاص، حيث يكون البطل سيرياً ذاتياً، وليس هناك فقط: من الصعب أحياناً أن نصبح خارج الصديق بحدث الحياة وكذلك خارج العدو، حيث لا يتشوه الوجود داخل البطل وحده ولا التواجد بشكل قيمي إلى جانبه أو قبالته من قبل الرؤية، حيث يفخر بالجوانب المنهية والمكملة. وفي هذه الحالات تكون قيم الحياة أعلى من حاملها، ويعيش المؤلف حياة البطل في مقولات قيمية أخرى تماماً، أكثر مما يعيش حياته الشخصية وحياة الناس الآخرين معه كمشاركين في حدث الكينونة الأخلاقي المفتوح والموحد ويُفهم في سياق قيمي آخر تماماً.



أما الآن فلنقل عدة كلمات عن الحالات النموذجية الثلاث للخروج عن العلاقة المباشرة للمؤلف بالبطل وهي كائنة وموجودة، عندما يتطابق البطل مع المؤلف، أي عندما يكون سيرياً ذاتياً في جوهره.

يجب أن يكون المؤلف وفقاً للعلاقة المباشرة خارج ذاته، يعني أنه يعايش ذاته ليس في ذلك المستوى الذي نعيش فيه حياتنا الواقعية، ومن خلال هذا الشرط وحده يمكن أن نكمل ذاتنا بقيمها المطابقة للحياة من ذاتها والتي تنهيها، حيث يجب أن يصبح آخر بالنسبة إلى ذاته نفسها، أن ينظر إلى نفسه بعيني الآخر، ونقوم نحن بهذا فعلاً في الحياة على قدم وساق. نفعل نحن هذا من وجهة نظر الآخرين، ومن خلال الآخر نحاول أن نفهم وأن نأخذ بعين الاعتبار الجوانب الموافقة لوعينا الذاتي: فمثلاً نأخذ بعين الاعتبار قيمة مظهرنا من وجهة نظر الانطباع الممكن عن الآخر، وتكون هذه القيمة غير موجودة بشكل مباشر بالنسبة إلينا أنفسنا، أي للوعي الذاتي (الصرف والواقعي). ونأخذ بعين الاعتبار الخلفية وراء ظهرنا، أي كل ما يحيط بنا، ما لا نراه ولا نعرفه بشكل مباشر والذي ليس له علاقة قيمية مباشرة بالنسبة إلينا، لكنه مرئي ومهم ومعروف أيضاً من قبل الآخرين ويعتبر وكأنه تلك الخلفية التي يتلقانا بها الآخرون من خلالها بشكل قيمي، نبدو ونظهر فيه بالنسبة إليهم، وأخيراً نترقب، وكذلك نأخذ بعين الاعتبار ما سيجري بعد موتنا نتيجة حياتنا في مجملها، ومن ثم، طبعاً، وبالنسبة إلى الآخرين. بكلمة واحدة مختصرة نأخذ حذرنا بشكل دائم ومتوتر ونصطاد انعكاس حياتنا في مستوى وعي الناس الآخرين، وكذلك في جوانب مستقلة ومن ثم حياتنا نفسها أيضاً. نأخذ بعين الاعتبار ذلك العامل القيمي الخاص تماماً الذي يُعطى لحياتنا من خلاله والذي يختلف تماماً عن ذلك العامل الذي نعيشه



نحن أنفسنا في ذاتنا، حيث تترسخ كل هذه الجوانب المرتقبة والمعروفة من قبل الآخر في وعينا، كما لو أنها تُترجم إلى لغة لا تبلغ فيه الامتلاء ولا الحالة الذاتية، ولا تعكس وحدة حياتنا نحو ذاتنا في حدث حياتنا المرتقب، حياتنا غير الهادئة في ذاتها والتي لا تتطابق مع معطاها ومع الوضع الراهن لوجودها، وعندها تمتلئ هذه الانعكاسات في الحياة وهذا قائم في أغلب الأحيان، ومن ثم تصبح هذه الانعكاسات نقطاً ميتة للحدث، كابحة له، وتتكثف أحياناً حتى تعطينا في ليل حياتنا قريناً. ومع ذلك سوف نتحدث عن هذا فيما بعد، وهذه هي الجوانب التي تستطيع أن تنهينا في وعي الآخر، وهي مرتقبة في وعينا الذاتي وتفقد قوتها المنهية وتوسعها في اتجاهنا. وحتى عندما يمكن أن نحوط الكل المنتهي لوعينا في الآخر، فإن هذا لن يستطيع أن يمتلكنا وأن ينهينا لذاتنا نفسها، ويمكن أن يأخذ وعينا بعين الاعتبار ومن ثم يتم اجتياز واحد من جوانب وحدتنا المقبلة والمعطاة في جوهرها، وتبقى الكلمة الأخيرة وكأنها تخص وعينا الخاص ولا تخص وعي الآخر.

أما وعينا بدوره فلن يقول لنفسه ذاتها الكلمة الناهية والمكملة، وعندما نظر إلى أنفسنا بعيني الآخر، فإننا نعود مرة أخرى إلى حياتنا، وبشكل خاص إلى أنفسنا ذاتها، ويجري هذا الأخير وكأنه حدث استنتاجي استخلاصي فينا، في مقولات حياتنا الخاصة. وعند وضع الذاتية الجمالية للمؤلف - الإنسان في بطل لإعادة هذا إلى الذات، يجب ألاّ يحصل هذا: يجب أن يبقى كل البطل بالنسبة إلى المؤلف - الآخر كلاً أخيراً، وأن يفصل المؤلف عن البطل، أما الذات نفسها فيجب أن تكون موجهة بشكل تام، وفي قيم الآخر الصرفة يجب أن يحدد المؤلف ذاته، وعلى الأصح أن يرى الآخر في ذاته نفسها حتى النهاية، لأن الخلفية الفطرية الممكنة للوعي ليست أبداً تمازجاً جمالياً لوعي البطل مع



الخلفية: يجب أن تظلل الخلفية هذا الوعي في كله، مهما كان هذا الوعي عميقاً واسعاً ولو وعى العالم كله ووافق ذاته، حيث يؤدي به الجمالي إلى الخلفية المطابقة له. وعلى المؤلف أن يجد نقطة استناد خارجه، لكي يصبح ظاهرة جمالية من الناحية الجمالية، يعني أن يصبح بطلاً. وكذلك فإن مظهري الخارجي الذاتي المنعكس من خلال الآخر ليس مظهراً خارجياً فنياً بشكل مباشر للبطل.

الحالة الأولى: يمتلك البطلُ المؤلفَ، ويكون التوجه المادي والإداري - الانفعالي للبطل، ومن ثم يكون موقفه الأخلاقي - المعرفي في العالم قدوة بالنسبة إلى المؤلف، لدرجة أنه لا يستطيع أن يرى العالم إلاّ بعيني البطل وحده، ولا يستطيع إلا أن يعيش من داخل أحداث حياته. يعني أن المؤلف لا يستطيع أن يجد نقطة استناد قيمية مقنعة وثابتة خارج البطل. ولكي يتشكل الكل الفني، طبعاً، ولو أنه غير منته، من الضروري وجود جوانب منتهية، وبالتالي، من الضروري أن يصير بشكل ما خارج البطل (فالبطل عادة ليس وحيداً، والجوانب المشار إليها ممكنة بالنسبة إلى البطل الرئيس)، وفي أسوأ الأحوال يبدو وكأنه إمّا رسالة فلسفية أو تقريراً ذاتياً، أو أنه يجد، أخيراً، الجهد الأخلاقي المعرفي المعطى مخرجاً للأفعال - التصرفات الأخلاقية والمعرفية. لكن هذه النقاط خارج البطل، والتي يعتمد عليها المؤلف، تحمل طابعاً عرضياً مذبذباً وغير مبدئي، حيث تتغير النقاط المذبذبة بخصوص خارج الوجود بشكل اعتيادي على مر العمل، وتبقى مشغولة فيما يخص الجانب المستقل المعطى فقط في تطور البطل. ومن ثم يُخرج أو يطرد البطلُ المؤلفَ ثانية من موقعه الذي يشغله، ويكون مضطراً مرة ثانية لتقمص موقف آخر، حيث تعطي النقاط الاستنادية العرضية هذه في غالب الأحيان المؤلف شخصيات أخرى، يستطيع المؤلف من خلالها أن يعيش في توجهها الإرداي - الانفعالي



بالنسبة إلى البطل السيري الذاتي، يحاول أن يتحرر منه، يعني من نفسه ذاتها. وتحمل جوانب الإنهاء هذه طابعاً مشتتاً وموزعاً يُرضي البطل أحياناً، عندما يكون الصراع غير محدد منذ البداية بنقاط استناد افتراضية خارج بطله، فهي عبارة عن جوانب فنية صرفة، شكلية ضيقة من القصة وحبكة العمل، ويبدو العمل مصاغاً وليس مكوناً. ويتحول الأسلوب كمجموع للوسائل الجبارة المقنعة للإنهاء في شكل افتراضي.

نشير إلى أن المسألة ليست في التوافق النظري أو اللاتوافق بين المؤلف والبطل: ولإيجاد نقطة استناد ضرورية خارج البطل، ليس من الضروري والكافي أيضاً إيجاد دحض نظري أساسي لوجهات نظره، لأن اللاتوافق المهم والمتوتر والواثق هو أيضاً وجهة نظر لاجمالية، كتضامن (أو تكامل) مصلحي مع البطل، لا أبداً، إذ من الضروري إيجاد موقف بالنسبة إلى البطل يكوِّن فيه عقيدته كلها، في كل عمقها وبكل مشروعيتها أو لامشروعيتها، أي أن الخير والشر هما بشكل متساو لحظة كله الكينوني الرؤيوي الحدسي الملموس. وينتقل المركز القيمي ذاته من معطاها القسري إلى معطى رائع لكينونة البطل، أي عدم الإصغاء إليه والموافقة معه، وإنما رؤية كل البطل في امتلاء حاضره وتعشقه، حيث لا تتقادم أثناء هذا أهمية توجهه الأخلاقية – المعرفية، ومن ثم موافقته أو عدم موافقته معه. وتحافظ على نفسها وتصبح مجرد لحظة من كل البطل. فالحب ذو المعنى المتوتر، وكذلك الموافقة وعدمها، هي جوانب مهمة من موقف المؤلف الكلي من بطله، وهي كلها لا تشبع هذا الموقف.

وهذا هو الموقف الوحيد في حالتنا الذي يمكننا وحده من رؤية كل البطل والعالم كعاكس من الخارج محدد ومظلل، لا يمكن بلوغه خارج البطل بشكل مقنع وثابت بكل امتلاء رؤية المؤلف. وتبدو الخصوصية التالية بالنسبة إلى هذه



الحالة نتيجة لكل العمل الفني. ويكون المستوى الخلفي وعالم ما وراء ظهر البطل غير واضح ولا تمكن رؤيته بشكل واضح من قبل المؤلف - المتأمل، وإنما يعطى بشكل ترجيحي وغير واثق من داخل البطل نفسه، لأن مستوى الحياة الخلفي معطى لنا، ولا يغيب أحياناً كثيرة: لا يوجد خارج المؤلف وخارج وعيه أي شيء واقعي ثابت، والبطل ليس من قميص الخلفية التي تظلله (الوضع، العيشة والطبيعة وإلى ما هنالك) ولا يتمازج معه في كل فني ضروري، يمشي عليه الإنسان ويتحرك كإنسان حي مع خلفية الديكور الميت اليابس. ولا يوجد هناك ذوبان عفوي للتعبير الخارجي للبطل (المظهر الخارجي، الصوت واللهجة وإلى ما هنالك) مع موقفه الأخلاقي - المعرفي الداخلي. وتلبسه هذه الأولى كقناع وحيد غير جوهري، أو أنه لا يبلغ الوضوح أبداً ولا يستدير البطل إلينا بوجهه، وتتم معايشته من الداخل فقط. وتعتبر الحوارات بين الناس البسطاء، حيث توجد جوانب ضرورية، مهمة من الناحية الفنية لتلك الشخوص والملابس والإيماءات والوضع العام خارج حدود خشبة المسرح هذه. وتبدأ الحوارات بالتحول إلى نقاش تقتضيه المصلحة، حيث يكمن المركز القيمي في القضايا المناقشة، ولا تجتمع، أخيراً، الجوانب اللانهائية.

وليس هناك وجه وحيد للمؤلف، فهو موزع وكأنه صورة افتراضية، وينسب إلى هذا النوع من العلاقة كل أبطال دوستويفسكي وبعض أبطال تولستوي (بيير، ليفين)، كيركيغور، وستندال وآخرين، حيث يسعى أبطالهم بشكل جزئي إلى هذا النوع كحد له (أي عدم الذوبان في الموضوع).

الحالة الثانية، يمتلك فيها المؤلفُ البطلَ، يُدخل في داخله جوانب إنهاء، حيث تصبح علاقة المؤلف بالبطل بشكل جزئي وكأنها علاقة البطل بنفسه ذاتها، يبدأ البطل، إذاً، بتعيين ذاته، يُدخل تجليه في روح البطل أو شفاهه.



يستطيع البطل من هذا النوع أن يتطور باتجاهين: يكون البطل في الحالة الأولى سيرياً ذاتياً، وينهي انعكاس المؤلف بشكل فعلي، أي الانعكاس الذي يدخله في البطل. وإذا تضرر الشكل في الحالة الأولى المشتتة، فإن الإقناع الواقعي لتوجه البطل في الحدث الإرادي - الانفعالي والحياتي هذا، هو بطل الكلاسيكية المزيف، والذي يحمل في توجهه الحياتي من داخل نفسه ذاتها وحدة إنهاء فنية، تعطى له من قبل المؤلف في كل انعكاس له، في تصرفه، في إيمائه وفي إحساسه، ويبقى وفياً للكلمة فيه، لمبدئه الجمالي. ويقول الأبطال عند الكلاسيكيين المزيفين، أمثال سوماروكوف، كناجين وأوزيروف ويتحدثون بشكل ساذج جداً وفي غالب الأحيان عن تلك الفكرة الأخلاقية - المعرفية التي يجسدونها من خلال وجهة نظر المؤلف.

أما الحالة الثالثة، فإن البطل يكون فيها سيرياً ذاتياً، يفهم انعكاس المؤلف الذي يفهمه، يفهم ردة فعله الشمولية المتشكلة ويجعلها البطل جانباً من المعايشة الذاتية لها ويجتازها، ويكون هذا البطل غير منته، فهو يتجاوز كل تعريف شمولي وكأنه غير مطابق له، يعايش كليته المنتهية كاكتفاء ويقابلها بسر داخلي ما لا يمكن التعبير عنه. أنتم تظنون أنني أنا هنا كلي؟ وكأن هذا البطل يقول إنكم ترونني كلي؟ ولا تستطيعون أن تروا الشيء المهم فيّ ولا تصغون إليّ ولا تعرفونني. ويكون مثل هذا البطل غير هادئ بالنسبة إلى المؤلف، أي أنه ينبعث مرة ثانية وثانية ويتطلب أشكالاً جديدة وجديدة منتهية، ينهيها هو نفسه ذاته بوعيه الذاتي. هكذا يكون البطل الرومانسي: يخاف الرومانسي أن يقدم ذاته نفسها من خلال بطله ويترك فيه شعرة داخلية، يستطيع أن يسقط ويرتفع فيها فوق انتهائه.



وأخيراً الحالة الرابعة. يعتبر البطلُ المؤلفَ نفسه، يستخلص حياته الخاصة بشكل جمالي، وكأنه يلعب دوراً (يمثل دوراً). ويكون هذا البطل بخلاف بطل الرومانسية المطلق وكذلك بخلاف بطل دوستويفسكي غير التائب يكون راضياً عن نفسه، واثقاً بنفسه ومنته أيضاً.

تتعقد علاقة المؤلف التي وضعناها بميزاتها الأكثر عمومية بالمؤلف، وتتناوب مع ذلك التعريفات الجمالية المعرفية لكل البطل والتي تتمازج، كما رأينا سابقاً، بشكل وثيق مع صياغته الفنية الصرفة. فمثلاً يستطيع توجه البطل المادي والإرادي - الانفعالي أن يكون قدوة من الناحية الدينية، الأخلاقية والمعرفية، ويمكن أن يدان هذا التوجه كضلال يدّعي الأهمية - السخرية والعبث وإلى ما هنالك. ويستطيع كل جانب منه أن يتطابق مع وعيه الذاتي، أن يكون مستخدماً في كل الاتجاهات (الساخر، البطولي والهزلي). فمثلاً تكمن السخرية بالمظهر الخارجي بالاكتفاء كالضحك ذي الأهمية الأخلاقية - المعرفية بتعبيريتها الخارجية المحددة والإنسانية جداً، ولكن يمكن أيضاً تبيان الجانب البطولي بالمظهر الخارجي (مثلاً الضخامة في النحت)، حيث إن المستوى الخلقي، غير المرئي تارة، وغير المعروف تارة ثانية، ويجري خلف ظهره تارة أخرى، يستطيع أن يجعل حياته كوميدية من حيث الاجتياح الأخلاقي - المعرفي: إنسان صغير بخلفية كبيرة للعالم، وكذلك معرفة صغيرة، وثقة الإنسان في هذه المعرفة مع خلفية اللامعرفة الأبدية غير المحددة، أي الثقة في مركزية واستثنائية الإنسان وحده إلى جانب هذه الثقة للناس الآخرين؛ وتصبح الخلفية المستخدمة من الناحية الجمالية هنا جانباً من إدانته، ولكن لا تدان فقط الخلفية فحسب، بل وتغيّم أيضاً، ويمكن أن تستخدم لرصد البطولة لها.



سنرى فيما بعد أن السخرية والهزل يفترضان إمكانية المعايشة الذاتية للجوانب الثلاثة التي يمارسونها، يعني أنها تتمتع بدرجة عليا من المطابقة. يتوجب علينا قريباً أن نؤكد التطابق القيمي لكل جوانب الإنهاء الجمالية للبطل نفسه، أن نؤكد لامحدوديتها في وعيه الذاتي ومن ثم عدم تمسكها بعالم الحياة من ذاته، أي عالم البطل إلى جانب المؤلف، ولا تعاش في ذاتها من قبل البطل كقيم جمالية، وأخيراً، الاتصال بجوانب شكلية خارجية، أي الشكل والإيقاع.

لا يمكن وجود حدث جمالي مع مشترك واحد وحيد ووحداني، ولا يمكن وجود الوعي المطلق والذي لا يملك شيئاً يتطابق مع نفسه ويوافقها. لا يوجد شيء خارج وجود، ولا يُحدد من الخارج ولا يكون جمالياً، لأنه يمكن التقرب منه، ولكن من الصعب رؤيته ككل منته. ويمكن أن يجري الحدث الجمالي من خلال مشتركين اثنين، وبالتالي يتطلب وعيين غير متطابقين. عندما لا يتطابق البطل والمؤلف ويصبحان جنباً إلى جنب بعضهما أمام وجه القيمة العامة أو صديقاً مقابل صديقه كأعداء، وينتهي الحدث الجمالي أو يبدأ (الأحجية، البيان، الإدانة، كلمة المدح والذم، البذاءة، التقرير الذاتي - الاعتراف وإلى ما هنالك)، وعندما لا يكون البطل موجوداً، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الحدث المعرفي الكامن أيضاً (الرسالة، المقالة والمحاضرة)، يظهر هناك وعي الإله الشامل، وعي الآخر، ويمكن أن يكون الحدث الديني (الصلاة والقداسة والطقوس والأصول).



الفصل الثاني

الشكل المكاني للبطل

١- عندما أتأمل إنساناً كاملاً يقع خارجي وقبالتي، فإن أُفُقيّ الملموسين والمُعايشين بشكل فعلي لا يتطابقان، لأن هذا الآخر لن يكون في كل لحظة معطاءً، مهما كان وضعه قريباً مني، لأنني سوف أرى هذا الإنسان الذي أتأمله، بشكل دائم وسوف أعرف شيئاً لن يستطيع أن يراه هو خارجي وقبالتي، مثلاً أجزاء جسده التي تقع في حقل رؤيتي الخاصة، الرأس والوجه وتعابير الوجه والعالم الذي يقع وراء ظهره، أي مجموعة كاملة من الأشياء والعلاقات والتي تكون بحوزتي في تعاملنا المباشر هذا أو غيره، وهي ليست بحوزته. وعندما ينظر بعضنا إلى الآخر، فإن عالمين مختلفين ينعكسان في حدقات أعيننا، ويمكن أن نقلص الخلاف والفرق باتخاذ وضعية مناسبة بين أفقينا هذين إلى الحد الأدنى، ولكن من الضروري عندما نمتزج في واحد، أن نصبح شخصاً واحداً لكي نزيل الفرق كلياً.

يفترض فيض رؤيتي وكذلك معرفتي، امتلاكي الكائن بشكل دائم بالنسبة إلى أي شخص آخر، ومن ثم وحدانية واستثنائية مكاني في العالم، لأنني أنا موجود وكائن في هذا المكان وفي هذا الزمان في مجمل الظروف المعطاة، والناس الآخرون كلهم خارجي. ويزول خارج وجودي الملموس هذا لأناي الوحداني وكل الناس الآخرين بدون استثناء وكذلك فيض رؤيتي بالنسبة إلى كل منهم والمرهون به (أي يناسبه نقص معروف، لأنني أراه بشكل واضح في الآخر تحديداً، ويراه الآخر وحده فيّ، ولكن هذا غير



جوهري بالنسبة إلينا) لأن العلاقة المتبادلة في مقولة وثنائية (أنا هو) بالنسبة إلي في الحياة حتمية من الناحية الملموسة، وتزول بالمعرفة التي تبني عالماً موحداً ومهماً من الناحية العامة ومستقلاً في كل علاقاته تماماً من وضعه الوحداني الملموس، الذي يشغله هذا الفرد أو ذاك، حيث لا توجد بالنسبة إليه علاقة حتمية مطلقاً وأنا وكل الآخرين «ولا أنا وهو» بالنسبة إلى المعرفة، لأنهما يفكران؛ لأنه توجد علاقة نسبية وموجهة، ولأن ذات المعرفة كما هي لا يمكن أن تشغل مكاناً محدداً ملموساً في الكينونة، ولا يمكن أن يكون هذا العالم الذي يوحد المعرفة متلقى ككل ملموس، وحداني، ومليء بتنوع الخصائص الكينونية، وكذلك الأمر عندما نتأمل منظراً طبيعياً أو مشهداً دراميا أو هذا البناء مثلاً وإلى ما هنالك... لأن التلقي الحقيقي للكل الملموس يتطلب مكاناً معيناً تماماً بالنسبة إلى المتأمل وتفرده وتجسيده، ويمكن أن يكون عالم معرفته وكل جانب منه مجرد افتراضين، وكذلك الحال يمكن أن يكون الكل الروحي وكذلك المعايشة الداخلية هذه أو تلك معاشاً بشكل ملموس ومتلقى من الداخل أو من مقولة أنا بالنسبة إلى نفسي، أو في مقولة الآخر بالنسبة إلي، أي لمعايشتي أو لمعايشة هذا الإنسان الآخر الوحداني والفعلي.

إن التأمل الجمالي والتصرف الأخلاقي لا يمكن أن يتجردا عن الوحدانية الملموسة للمكان في الكينونة التي تحتلها الذات بهذا الفعل، أي ذات التأمل الفني.

يفترض فيض رؤيتي بالنسبة إلى الإنسان الآخر بعض مجال نشاطي الاستثنائي، بمعنى مجموع تلك الأفعال الخارجية والداخلية التي أستطيع أن أقوم بها بالنسبة إلى الآخر وحده والتي لا توجد في حوزته هو نفسه من مكانه أبداً، وكذلك الأفعال التي تملأ الآخر في تلك الجوانب تحديداً، حيث



لا يستطيع هو ذاته أن يملأها. ويمكن أن تكون هذه الأفعال متنوعة تبعاً للتنوع الدائم لتلك الأوضاع الحياتية والتي أبدو فيها أنا والآخر في هذه اللحظة أو تلك، ولكن وفي كل مكان، بشكل دائم؛ وفي كل الظروف فإن فيض نشاطي هذا ومضمونه أيضاً يسعيان إلى بعض الديمومة الثابتة: نحن لا تهمنا هنا تلك الأفعال التي تشملني بمعناها الخارجي أنا والآخر بحدث الكينونة الوحيد والوحداني والموجهة نحو التغيير الحقيقي لهذا الحدث وللجانب الآخر فيه، وهذا هو جوهر الأفعال والتصرفات الأخلاقية البحتة؛ نحن تهمنا أفعال التأمل وحدها، الأفعال، لأن التأمل فعّال ونشط، وهذه الأفعال لا تخرج خارج حدود معطى الآخر، بل إنها تجمع وتنظم هذا المعطى. إن أفعال التأمل النابعة من فيض رؤية الإنسان الآخر الداخلية والخارجية هي جوهر أفعال جمالية بحتة، ويكون فيض الرؤية أشبه بالدن، حيث يغفو الشكل، وينتشر منه كالزهرة، لكن لكي ينتشر هذا الدن فعلاً كزهرة للشكل المنتهي، ولكي يملأ فيض رؤيتي أفق الإنسان المتلقي الآخر، يجب ألاّ يضيّع خصوصيته، يجب أن أحس بهذا الإنسان الآخر، أن أرى عالمه من الداخل وبشكل قيمي، كما أراه هو نفسه، أن أقف مكانه ومن ثم أعود مرة أخرى إلى مكاني وأن أملأ أفقه بفيض رؤية تنفتح وتتجلى من مكاني هذا وخارجه، أقلبه وأكون أنا له محيطاً منتهياً من فيض رؤيتي هذا، من معرفتي ومن رغبتي وإحساسي ليقف أمامي شخص يعايش الألم، ويكون أفق وعيه مليئاً بذلك الظرف الذي يخبره عن التألم، وكذلك تلك الأشياء التي يراها أمامه، وتكون الصفة الإرادية الانفعالية صبغة التألم. يجب عليّ أن أعايشه، وأن أنهيه بشكل جمالي (فالتصرفات الأخلاقية كالمساعدة، والنجدة والترويح مرفوضة هنا).



إذاً فالجانب الأول في الفعل الجمالي هو المعايشة: يجب أن أعايش يعني أن أرى وأعرف ما يعايشه هو، أن أقف مكانه، كما لو أنني أتطابق معه (بأي شكل من الأشكال تمكن هذه المعايشة أن تترك القضية السيكولوجية جانباً، حيث يكفينا نحن، حقيقةً، دافعه، بحيث تمكن المعايشة في بعض حدودها). يجب أن أوضح لذاتي أفق الإنسان الآخر الحياتي والملموس لما يعايشه، وسوف لن تكون هناك جملة من الجوانب التي تكون بحوزتي من مكاني: إذاً لن يعيش المتألم امتلاء تعبيره الخارجي، بل تمكن معايشته ولو بشكل جزئي، زد على ذلك وبلغة الأحاسيس الذاتية الداخلية، ولا يرى (هو) التوتر التألمي لعضلاته والهيئة المنتهية من الناحية الزخرفية لجسده، ولا يرى انفعالية ألمه على وجهه، ولا يرى السماء السماوية الواضحة وذلك الذي يرسم صورته الخارجية المتألمة بخلفيته. ولو أنني كنت أستطيع أن أرى كل هذه الجوانب، مثلاً وأنا موجود أمام المرآة، لكان من غير الممكن أن يكون هناك مدخل إرادي انفعالي لهذه الأشياء، وكان من غير الممكن أن تشغل حيزاً في وعيي، الذي تشغله الأشياء في وعي المتأمل. يجب أن أتجرد في لحظة المعايشة عن معنى الجوانب الموافقة لوعيه المستقل، وأن استخدمها كمجرد إشارة وكجهاز معايشة فني، لأنّ تعبيريتها الخارجية هي الطريق الذي أنفذ أنا بمساعدته إلى الداخل وأن أمتزج معه تقريباً من الداخل. وهل هذا الامتلاء للتمازج الداخلي هو الهدف (الغرض) النهائي للفعل الجمالي الذي يُعدّ تعبيراً خارجياً، ومجرد وسيلة بالنسبة إليه، وهل يحمل وظيفة إبلاغ مجردة؟ لا، أبداً. لأن الفعل الجمالي الحقيقي لم يبدأ بعد. فالموقع الحياتي المعاش يمكن أن يدفعني من الداخل بشكل فعلي بالنسبة إلى المتألم لأن أقوم بالتصرف الأخلاقي: مثلاً المساعدة والترويح، والتأمل المصيري، لكن يجب



أن تلي حالة ما بعد المعايشة عودة إلى الذات وإلى المكان نفسه خارج المتألم. ومن هذا المكان وحده يمكن أن تفهم مادة المعايشة بشكل أخلاقي ومعرفي أو جمالي، وهل كان من الممكن وجود ظاهرة معايشة الرافض لتألم غريب على أنه شخصي، بمعنى العدوى بألم غريب وليس أكثر؛ وبالكاد يمكن أن تكون المعايشة الصرفة المرتبطة بفقدان مكان الذات الوحداني خارج الآخر، في كل حالة غير مفيدة، وبلا جدوى أبداً، وعندما أعايش آلام الآخر، فإنني أعايشها وكأنها آلامه تحديداً في سياق مقولة الآخر، ولا يعتبر الصراخ من الألم ردة فعل لي، بل كلمة للترويح وفعل المساعدة.

إن سحب المعاش إلى الآخر هو شرط ضروري للمعايشة الجمالية، الأخلاقية والمعرفية. فالفعل الجمالي يبدأ فعلاً، عندما نعود إلى ذاتنا، إلى مكاننا خارج المتألم، أن نصوغ وننهي مادة المعايشة، ويسير الإنهاء المصاغ بذلك الطريق، حيث نملأ مادة المعايشة، أي ألم هذا الإنسان بجوانب مطابقة للعالم المادي لوعي المتألم، وهي تؤدي وظيفة إنهاء جديدة وليس إخباراً: يصبح وضع جسده الذي يخبرني عن ألمه والذي يقودنا إلى الألم الداخلي الآن، قيمة زخرفية بحتة وتعبيراً يجسد وينهي الألم المعبّر عنه، ولا تكون اللهجة الإرادية الانفعالية لهذا التعبير لهجة ألم، وتصبح السماء السماوية والتي تصوغه لحظة تشكيلية تنهي وتنشر ألمه، وتتشرب كل هذه القيم التي تنهيه فيّ من فيض رؤيتي، تتشرب قلقي وإحساسي.

يجب أن نأخذ بعين الاعتبار أن جوانب المعايشة والإنهاء لا يلي بعضها البعض الآخر بشكل زماني، ونحن نصرّ على اختلافها الدلالي، ولكنها تتداخل بشكل وثيق في المعايشة الحية ويتمازج بعضها بالآخر، فتعني كل كلمة في العمل الكلامي جانبين على الأقل، يحمل كل منهما وظيفة ثنائية:



يوجه المعايشة ويعطيها نهاية، ويمكن أن يرجح هذا الجانب أو ذاك، وتكون المهمة الأقرب هي معالجة القيم المكانية، التشكيلية الزخرفية والمناسبة لوعي البطل وعالمه، لتوجهه الأخلاقي المعرفي وتنهيه من الخارج من وعي الآخر له، أي المؤلف المتأمل.

إن الجانب الأول الذي درسناه هو المظهر الخارجي كمجموع لكل جوانب الجسد البشري الانفعالية المتكلمة. كيف نعايش مظهرنا الشخصي الخارجي، وكيف نعايش المظهر الخارجي في الآخر؟ وأين تكمن القيمة الجمالية؟ وفي أي مستوى؟

لا شك، طبعاً، أن مظهري الخارجي لا يدخل في أفقي الفعلي الملموس لرؤيتي، باستثناء حالات خاصة، عندما أتأمل انعكاسي في الماء كنرجس، أو في المرآة، فإنني أعايش مظهري الخارجي، أي كل الجوانب التأثيرية لجسدي بدون استثناء من الداخل، أي مجرد أجزاء مبعثرة، أجزاء تلوح على وتر إحساسي الذاتي الداخلي، ويقع مظهري الخارجي في حقل أحاسيسي الخارجية، وتؤخذ بعين الاعتبار حتى المرحلة الأخيرة كل مسألة، فيما إذا كان هذا جسدي فعلاً. ولذلك كل مسألة إحساسنا الذاتي فقط، وهو يعطي الوحدة لتعبيري ويترجمها إلى لغته الداخلية، وكذلك الأمر بالنسبة إلى التلقي الفعلي: في العالم الخارجي الموحد الذي أراه، أصغي إليه وأتذوقه، فلا أجد تعبيري الخارجي كشيء خارجي موحد إلى جانب الأشياء الأخرى، وأكون كما لو أنني (وكأنني) موجود على حدود العالم المرئي من قبلي، وهو ليس من جنسي من الناحية الزخرفية التشكيلية، وتدخل فكرة جسدي بشكل تام في العالم الخارجي كشيء بين الأشياء الأخرى، ولكن ليس كرؤيتي الفعلية وهي لا يمكن أن تأتي صحيحة لتسعف التفكير بإعطائها شكلاً مطابقاً.



وإذا لجأنا إلى الخيال الإبداعي، أو الحلم بالذات، فإننا سنقتنع بسهولة بأن الحلم لا يعمل بتعبيري الخارجي ولا يتم استدعاء شكله الخارجي النهائي، كما وينبسط عالم حلمي النشط بذاتي أمامي كأفق لرؤيتي الفعلية، وأدخل أنا بدوري في هذا العالم كشخص فاعل فيه، ينتصر على القلوب ويحقق المجد الجبار وإلى ما هنالك، ولكنني مع ذلك لا أتصور لنفسي صورتي الخارجية، وبنفس الوقت فإن صور أشخاص حلمي بالآخرين، بما في ذلك الشخصيات الثانوية، تبدي أحياناً بدقة متناهية امتلاءً لدرجة التعبير عن الدهشة والإعجاب والخوف والحب، الخوف على وجوههم. ولكنني لا أرى ما ينسب الخوف والدهشة والحب إليه، أي نفسي ذاتها، فأنا أعايش نفسي من الداخل. وحتى عندما أحلم بنجاحات مظهري الخارجي، ليس من الضروري تصورها، لأنني أتصور فقط حصيلة الانطباع الذي يتركه عالم الحلم على الناس الآخرين من وجهة النظر الزخرفية التشكيلية بشكل مشابه تماماً لعالم التلقي الفعلي، الذي لا تتجسد فيه الشخصية الأساسية، فهي موجودة في مستوى آخر مخالف للشخصيات الأخرى، وهي في الوقت نفسه مرسومة من الناحية الخارجية، تعاش من الداخل، ولا يملأ الحلم هنا فراغات التلقي الحقيقي: وهذا ليس ضرورياً بالنسبة إليه.

إن تعددية مستويات الشخصيات في الحلم واضحة، وبخاصة إذا حمل الحلم طابع الإثارة الجنسية: حيث تبلغ سلطته المرجوة درجة قصوى لوضوحها الخارجي والتي تكون بحوزة التصور وحده، فالبطل نفسه حالم، وهو يعيش نفسه في رغباته، وفي حبِّه من الداخل، والذي لا يعبّر عنه أبداً من الناحية الخارجية، وكذلك نفس تكون تعددية المستويات موجودة في المنام، ولكن عندما أبدأ بقص حلمي أو منامي للآخر، يجب عليَّ أن أضع الشخصية



الأساسية في مستو واحد مع الشخصيات الأخرى (حتى عندما يجري السرد بصيغة المتكلم) وفي كل الأحوال يجب أن آخذ بعين الاعتبار أن شخصيات القصة بما في ذلك أنا نفسي كما يتم تلقيَّ نفسي ذاتها من قبل السامع في مستو زخرفي تشكيلي واحد، لأنها كلها أخرى بالنسبة إليها، وبهذا يتجلَّى اختلاف عالم الإبداع الفني عن عالم الحلم والحياة الحقيقية: وكل الشخصيات مرسومة بشكل متساو في مستوي رؤية تشكيلي زخرفي واحد. ومع ذلك، فإن البطل الأساسي أي أنا غير مرسوم كما في الحياة كذلك الحلم أيضاً، ولا يحتاج إلى صورة، ويُعتبر تجسيداً للجسد الخارجي الشخصية الأهم للحلم بالحياة المهمة والأساسية للفنان. ويتم استبدال التلقي الفني أحياناً أثناء قراءة رواية من قبل أناس غير مثقفين بالحلم، ولكن هذا ليس حرّاً، لا بل إنه رواية محتومة، ويجسد حلماً خاملاً، بحيث يعايش القارئ البطل الرئيس بشكل مجرد عن كل الجوانب التي تنهيه، وبخاصة مظهري الخارجي، ويعايش حياته كما لو أنه كان بطلاً (أي يدخل نفسه في الرواية).

يمكن إجراء محاولة في الخيال، بأن نتصور صورتنا الخارجية الخاصة (الشخصية) بأن نحسّن بذاتنا من الخارج وأن نترجم ذاتنا من لغة الإحساس الذاتي الداخلي إلى لغة التعبير الخارجي. وهذا ليس سهلاً أبداً، فقد نحتاج إلى بعض الجهود غير الاعتيادية، وهذه الصعوبة والجهد ليسا شبيهين بتلك التي نعايشها، عندما نتذكر وجه إنسان آخر معروف قليلاً، والمسألة هنا كامنة ليس فقط في غياب ذاكرة مظهرنا الخارجي فحسب، لا بل وبممانعة صورته الخارجية المبدئية. ومن السهل التأكد من هذا عن طريق الملاحظة الذاتية، حيث ستكون النتيجة الابتدائية للمحاولة على الشكل الآتي: سوف تبدو صورتي التعبيرية بشكل مرئي وكأنني بجانبي وكأنها هي الأخرى معاشة من



الداخل، وبالكاد تنفصل عن شعوري الذاتي الداخلي باتجاه ذاتي إلى الأمام وتميل قليلاً إلى جهة، كنقش ينفصل عن مستوى الإحساس الذاتي الداخلي ولا ينفصل تماماً عنه، وأبدو أنا وكأنني أزدوج قليلاً ولكنني لا أسقط نهائياً: سوف يجمعنا حبل سرة إحساسنا الداخلي من قبلي نفسي أنا وكذلك تعبيري الخارجي مع المعايشة الداخلية لذاتي. أحتاج إذاً لبعض الجهد الجديد لكي أتصور نفسي ذاتها بشكل دقيق بحقيقتها وأن أنفصل تماماً عن إحساسي الداخلي الذاتي، وعندما يحصل هذا، فسوف يدهشنا الفراغ الخاص إلى حد ما في صورتنا الخارجية وكذلك الشبحية والوحدة القاتلة أيضاً لهذه الصورة. فكيف يمكن تفسير هذا؟ يمكن تفسير هذا بأنه ليس لدينا مدخل إرادي انفعالي مناسب له، يستطيع أن يحييها ويدخلها بشكل قيمي في الوحدة الخارجية للعالم الزخرفي التشكيلي، وتكون كل ردود الفعل الإرادية الانفعالية والتي يتم تلقيها وتشكل التعبير الخارجي للإنسان الآخر كالآتي: العشق، الحب، العطف، العطف والكره وإلى ما هنالك، فهي موجهة باتجاهي في العالم بشكل مباشر، إليّ أنا ذاتي، وكأنني أعايش نفسي من الداخل، وتكون غير ممكنة الحدوث والاستخدام. فأنا أعكس أناي الداخلية: المُحبّ الذي يحس والذي يرى ويعرف في مقولات قيمية أخرى تماماً من الداخل، وهي لا تلحق بتعبيري الخارجي بشكل مباشر، لكن يبقى شعوري الذاتي الداخلي وكذلك حياتي لذاتي فيّ أنا ذلك الرائي والمتخيل، وهي غير موجودة فيّ أنا الرائي والمتخيل، وليس فيّ أيضاً ردة فعل إرادية انفعالية تحيي وتدخل بشكل مباشر مظهري الشخصي؛ ومن هنا فراغها ووحدتها.

من الضروري إعادة بناء تناظر العالم فنياً بشكل جذري، وذلك بأن ندخل فيه جانباً جديداً تماماً لكي نحييه وندجّنه بما يتلاءم مع الكل



الرؤيوي لصورتنا الخارجية. إن هذا الجانب الجديد والذي يعيد البناء الفني المتناظر هو تأكيد لصورتي الإرادية الانفعالية من الآخر وللإنسان الآخر، لأن تأكيدي الذاتي الداخلي موجود بشكل مجرد من داخلي أنا نفسي، ولا أستطيع أن أسقطه على تعبيري الخارجي المنفصل عن إحساسي الذاتي الداخلي، ولذلك فهو يقف قبالتي في فراغ قيمي، في عدم التأكيد أنه من الضروري أن ندخل ضمن إحساسي الداخلي الذاتي، أي أن وظيفة رؤيتي الفارغة وصورتي التعبيرية الخارجية هي شاشة شفافة، شاشة ردة فعل الآخر الإرادية الانفعالية الممكنة إزاء ظهوري الخارجي: كالاندهاشات الممكنة، أي الحب الممكن، الحب والتعجب من عطف الآخر عليّ. وعندما أنظر من خلال شاشة الروح الغريبة هذه والتي تصل إلى حد الوسيلة، أحيي مظهري الخارجي وأجعله ملائماً للعالم الزخرفي التشكيلي.

يجب ألاّ يصبح حامل ردة الفعل القيمية المُمكنة للآخر إزائي إنساناً معيناً، فهو يزيح صورتي الخارجية من حقل تصوري في أسوأ الحالات ويشغل مكانها، وسوف أراه بردة فعله التعبيرية الخارجية إزائي، فأنا أتواجد بشكل طبيعي على حدود الرؤية. بالإضافة إلى ذلك، فهو يدخل بعض تعيين الفكرة في حلمي كمشترك بدور معين سلفاً، ولا داعي للمؤلف المشترك في الحدث المتخيل. المسألة تخص ما يترجم الذات من اللغة الداخلية إلى لغة التعبير الخارجي، وأنا أحوِّل ذاتي بدون باق إلى نسيج زخرفي تشكيلي موحد من الحياة كإنسان بين الناس الآخرين، كبطل داخل الأبطال الآخرين، ومن السهل استبدال هذه الوظيفة بوظيفة أخرى مهمة من نوع آخر تماماً، مهمة الفكرة. يتعامل الفكر معها بشكل سهل جداً ليضعني في مستو واحد مع كل الناس الآخرين، لأنني أتجرد في الفكر قبل



كل شيء عن مكاني الوحداني الذي أشغله أنا ذلك الإنسان الوحداني في الكينونة وبالتالي عن الوحدانية الإيضاحية الملموسة، ولذلك لا تعرف الفكرة صعوبات في جعل الذات موضوعية جمالية وأخلاقية.

تحتاج الموضوعية الجمالية والأخلاقية إلى نقطة استناد جبارة خارج الذات، إلى قوة واقعية فعلية أستطيع من داخلها أن أرى نفسي كالآخر.

في الواقع، عندما أتأمل مظهري الخارجي الحي منسجماً مع الكل الخارجي، الذي يحيا في ضوء الروح التي تقوِّم الإنسان الآخر، تدخل الروح التي فقدت حالتها الذاتية هذه إلى الآخر، أي روح العبد، وتُدخل عنصراً مزيفاً غريباً تماماً عن الحدث الكينونة الأخلاقية: لأن هذا ليس خلقاً نشطاً مفيداً، ولأن هذا الخلق مجرد من قيمته المستقلة، وهذا النتاج المنفوخ المزيف يحرك صفاء النقاء البصري للكينونة، وكما لو أنه تجري هنا بعض المبادلة البصرية أي شيء خارج تاريخي تماماً، وواضح أنه من الصعب رؤية وجه الذات الحقيقي بأعين الآخر المزيف، أي الوجه نفسه ذاته وحده. يجب تكثيف شاشة ردة فعل الآخر هذه وإعطاؤها استقلالية جوهرية مدعمة، يضعها المؤلف، ويعتبر ذلك شرطاً سلبياً لهذه النزاهة المطلقة من قبلي بالنسبة إليه، ويجب ألاّ أستخدم تقويمه بالنسبة إلى ذاتي نفسها بالعودة إلى نفسي. وهنا لا نستطيع أن نتعمّق في هذه المسائل، لأن المسألة تخص المظهر الخارجي وحده. يتضح أن المظهر الخارجي كقيمة جمالية لا يعتبر الجانب المباشر لوعيي، ويكمن المظهر الخارجي في حدود العالم التشكيلي الزخرفي، وأعايش ذاتي بما أنني الشخصية الأهم في حياتي الفعلية والخيالية في مستو آخر بشكل مبدئي، غير كل الشخصيات الأخرى لحياتي وحلمي.



يعتبر التطلع إلى النفس في المرآة حالة خاصة لرؤية المظهر الخارجي. ويبدو للوهلة الأولى أننا نرى هنا نفسنا بشكل مباشر، لكن الأمر ليس هكذا تماماً. نحن نبقى نفسنا في ذاتنا ولا نرى إلاّ انعكاسنا الذي لا يمكن أن يصبح جانباً مباشراً لرؤيتنا ومعايشتنا للعالم: نحن نرى انعكاس مظهرنا الخارجي، وليس نفسنا في مظهرنا الخارجي، فمظهري الخارجي يشملني كلي، فأنا أمام المرآة وليس فيها، أمّا المرآة فيمكن أن تعطي مجرد مادة لجعل الذات موضوعية، وزيادة على ذلك، فإنه ليس بشكل صرف. إن وقفتنا أمام المرآة مزيفة، فعلاً، وبشكل دائم إلى حد ما؛ لأنه لا يوجد لدينا مدخل للنفس ذاتها من الخارج. إننا نعيش في آخر ممكن ما، مباشر آخر، نستطيع بمساعدته إيجاد موقف قيمي بالنسبة إلى النفس ذاتها، أمّا من الآخر فنحاول أن نحيي ونصوغ نفسنا هنا. ومن هنا التعبير الخاص غير الطبيعي لوجهنا الذي نراه في المرآة، والذي لا يمكن أن يكون موجوداً في الحياة، حيث يتكون الانفعال من عدة تعابير ذات توجه إرادي انفعالي متعدد المستويات تماماً: ١- تعبير توجهنا الإرادي الانفعالي الفعلي الذي نحققه في سياق حياتنا الموحد والوحداني، ٢- تعبير تقييم الآخر، أي تعابير الروح الوهمية بدون مكان، ٣- التعبير عن علاقتنا بتقييم هذا الآخر الممكن: الرضى، عدم الرضى، اللذة، عدم اللذة، لأن علاقتنا الخاصة بالمظهر لا تحمل طابعاً جمالياً مباشراً فحسب، بل وتنسب فقط إلى التأثير الممكن على الآخر أي على المراقبين المباشرين. يعني أننا لا نقيم فقط بالنسبة إلى النفس وحدها فحسب، بل وبالنسبة إلى الآخرين من خلال الآخرين أيضاً. ويمكن أن يضاف إلى هذه التعبيرات الثلاثة أخيراً ما يمكن أن نتمنى رؤيته على وجهنا وليس في أنفسنا، طبعاً، مرة ثانية، بل وبالنسبة إلى الآخر: إننا



نتخذ وقفة بشكل ما دائماً أمام المرآة ونعطيها هذا التعبير أو ذاك والذي يبدو لنا جوهرياً أو مرغوباً فيه (مرتجى). هذه هي التعبيرات المختلفة التي تتصارع وتدخل في تكافل عرضي على وجهنا المعكوس في المرآة. وهنا لا يتم التعبير عن الروح الموحدة والوحدانية، لأنه يدخل في حدث التأمل الذاتي مشترك ثان، إنسان آخر، وهو ذلك المؤلف غير المُقنع وغير المُهم، فأنا لست وحيداً هنا. عندما أنظر إلى نفسي في المرآة، فأنا مسحور بروح غريبة، وزيادة على ذلك فإن هذه الروح الغريبة يمكن أن تشمل حتى بعض الحالة الذاتية: الحسرة مثلاً، وبعض النشوة التي تشترك معها وعدم رضانا عن مظهرنا الخارجي؛ حيث يكثف الإنسان الآخر هذا، أي مؤلف المظهر المحتمل، بحيث يمكن وجود شك به وكره، رغبة في سحقه، محاولين بذلك الصراع مع تقييم ممكن بشكل شمولي ما، فأنا أكثّفه حتى الحالة الذاتية، حتى الوجه المحصور تقريباً في كينونته.

تعتبر تعرية الانفعال على الوجه المنعكس المهمة الأولى للفنان الذي يعمل على رسم صورته الذاتية، وهذا يتحقق فقط بأن يتخذ الفنان موقفاً ثانياً خارج نفسه، ويجد بذلك مؤلفاً مهماً ومبدئياً، وهذا هو المؤلف الفنان الذي ينتصر على الفنان الإنسان. وعلى أي حال يبدو لي أنه يمكن تمييز الصورة الذاتية (أي السيرة الذاتية) عن صورة الوجه ذي الطابع الشفاف، لأن هذه الصورة لا تشمل إنساناً كاملاً، كله حتى النهاية: إن وجه رامبرانت الضاحك يترك انطباعاً قوياً جداً وكذلك الأمر في الصورة الذاتية، أو وجه فروئل الغريب. من الصعب جداً إعطاء صورة كاملة للمظهر الخارجي الشخصي في بطل العمل الكلامي السيري الذاتي، حيث يجب أن تعطي حركة الحبكة المسحوبة إلى الوجه الإنسان كله. فأنا لا علم



لي بمحاولاته المنتهية من هذا النوع في العمل الفني الآخر (التشكيلي)، لكن المحاولات الجزئية كثيرة، هذه مثلاً بعض منها: رسوم بوشكين الذاتية أثناء طفولته، أو رسوم تولستوي لـ ايرتينيف أو «ليفين» أو عند دوستويفسكي لـ«إنسان من المنفى» وغيرها. ولا يوجد في الإبداع الكلامي ولا يمكن أن يكون انتهاء فني للمظهر الخارجي، حيث يتشابك المظهر الخارجي مع جوانب أخرى من الإنسان والتي سنتناولها فيما بعد.

تعطي الصورة الشخصية الفوتوغرافية أيضاً مادة للمقارنة، وفي هذه الحالة لا نرى هنا نحن نفسنا أيضاً، وإنما نرى انعكاسنا بدون مؤلف، ولا يعكس هذا الانعكاس، فعلاً، تعبير الآخر الوهمي، أي الأكثر صفاء من الانعكاس المرآتي، لأنه عرضي واصطناعي ومعمول به ولا يعبر عن توجهنا الانفعالي الإرادي في حدث الكينونة، ولا تدخل مادة الخام هذه تماماً في وحدة التجربة، لأنه لا توجد مبادئ لإدخالها.

أما صورتنا فهي مسألة أخرى، فالصورة التي يرسمها الفنان بالنسبة إلينا هي فعلاً نافذة إلى العالم، حيث لا أرى أبداً أية رؤية للنفس بشكل فعلي في عالم الآخر بعيون الإنسان الفنان الآخر، الصرف والشامل. أي أن الرؤية، كتبصير وتنجيم، تحمل طابعاً محدداً مسبقاً لي، ولأن المظهر الخارجي يجب أن يشمل ويحوي في ذاته وينهي كل الروح أي توجهي الإرادي الانفعالي، الأخلاقي المعرفي الوحيد في العالم؛ حيث يحمل المظهر الخارجي بالنسبة إليّ هذه الوظيفة في الآخر وحده، فأنا لا أستطيع الإحساس بالنفس ذاتها في مظهر الآخر، بشموله والتعبير عنه من قبلها، ولا تكون ردود فعلي الإرادية الانفعالية مربوطة بالأشياء، ولا حصر في صوري الذاتية المنتهية من الناحية الخارجية. لا يمكن أن يكون مظهري الخارجي جانباً من ميزتي لي نفسي، ولا



يمكن أن يُعايش مظهري الخارجي مقولة الـ«أنا» كقيمة تشملني وتنهيني، وهي تعاش في مقولة الآخر وحده، ويجب سحب النفس ذاتها إلى هذه المقولة لكي نرى النفس لجانب من العالم الزخرفي التشكيلي الخارجي الموحد.

لا يمكن أبداً تناول المظهر الخارجي بشكل منعزل عن الإبداع الفني بالكلمة، لأن بعض عدم امتلاء اللوحة الفنية الصرفة يمتلئ هنا بجملة من الجوانب المتعلقة بالمظهر الخارجي بشكل مباشر، وهي قليلة الاستخدام أو معدومة بالنسبة إلى الفن التشكيلي: الهيئة، المشية، شدة الصوت، تعابير الوجه المتغيرة والمظهر الخارجي في هذه اللحظات التاريخية أو تلك من حياة الإنسان، ومن ثم التعبير عن جوانب حتمية كحدث الحياة في سياقها التاريخي من سيرورتها، أي جوانب تطور الإنساني المتنامي والذي يجري من خلال التعبير الخارجي عن العمر، أي ملامح الشباب، والبلوغ والشيخوخة في استمراريتها الفنية الزخرفية، بمعنى الجوانب التي يمكن تناولها بالتعبير: تاريخ الإنسان الخارجي. وتتشتت الصورة الكلية هذه بالنسبة إلى الوعي الذاتي في الحياة، حيث يقع في مجال رؤية العالم الخارجي فقط على شكل انكسارات عرضية، كما تتقدم الوحدة الخارجية تحديداً، وكذلك الاستمرار. ولا يستطيع الإنسان نفسه أن يجمع النفس في كلّ خارجي فيه عندما يعايش الحياة في مقولة «أناي». والمسألة هنا ليست في نقص الرؤية الخارجية، رغم أن النقص كبير جداً، وإنما في الغياب المبدئي الصرف للمدخل الكلي الموحد من داخل الإنسان نفسه لتعبيريته الخارجية. ولا تساعد هنا أية مرآة أو صورة فوتوغرافية أو مراقبة خاصة للذات. وفي أحسن الأحوال سوف نحصل على نتاج مزيف من الناحية الجمالية مبني بشكل قصدي، مفتعل من موقع الآخر الممكن المحروم من الحالة الذاتية.



يمكن الكلام في هذا المعنى عن حاجة الإنسان الجمالية المطلقة إلى الآخر: إلى فعالية الآخر التي ترى وتتذكر، التي تجمع وتجمّع والتي تستطيع وحدها أن تشكل شخصيته المنتهية من الناحية الخارجية، وسوف لن تكون هذه الشخصية موجودة إذا لم يخلقها الآخر. فالذاكرة الجمالية فعّالة، لأنها تخلق الإنسان الخارجي لأول مرة في مستو جديد من الكينونة.

٣- تعتبر معايشة الحدود الخارجية التي تشملها حالة خاصة ومهمة جداً في رؤية الإنسان الفنية والزخرفية الخارجية، وترتبط هذه الحالة بشكل مستمر مع المظهر الخارجي، الذي تنفصل عنه بشكل مجرد بحت، معبرة بذلك عن علاقة الإنسان الخارجي الظاهر بالعالم الخارجي الذي يشمله، وعن جانب من عجز الإنسان في العالم. وتعاش هذه الحدود الخارجية بشكل جوهري آخر في الوعي الذاتي، أي بالنسبة إلى النفس ذاتها أكثر من علاقتها بالإنسان الآخر، وبالفعل تعطي معايشة النهاية الإنسانية الحية والجمالية والأخلاقية في الإنسان الآخر وحده، المادية والمحددة بشكل تجريبي، ويعطي الآخر لي في العالم الخارجي بالنسبة إلي كجانب محاصر منه مكانياً من كل الجهات. وزيادة على ذلك أعايش أنا كل حدوده بشكل دقيق (واضح) في كل لحظة معطاة، أحوطه أو أطوقه كله بنظري، وأستطيع أن أحوطه بحسي، وأن أرى الخط الذي يحدد رأسه مع خلفية العالم الخارجي، كل خطوط جسده التي تحده في العالم، ويكون الآخر ممحواً ومشبعاً في العالم الخارجي بالنسبة إليّ كشيء بين الأشياء الأخرى، ولا يخرج بشيء عن حدوده ولا يخلّ بشيء من الوحدة الفنية- التشكيلية الحسية والرؤيوية.

لا شك أن كل التجربة التي أكتسبها لا يمكن أن تعطيني مثل هذه الرؤية للمحدودية والتعيينية التامة للشخصية الخارجية، ولا يستطيع التلقي الفعلي



وحده فحسب، لا بل وتستطيع التصورات أيضاً أن تبني مثل هذا الأفق، حيث يمكن أن أدخل كلي بدون باقٍ ومحدود تماماً (المقصود هنا بالمحدود والمحدودية- أي لها حدود)، ولا يحتاج هذا وفقاً للتلقي الفعلي لبرهان خاص: أنا موجود على حدود أفق رؤيتي الذي يفسر العالم المرئي، أستطيع تحقيق رؤية حالتي كلها من كل جهات المكان المحيط بمجرد تدوير الرأس في كل الاتجاهات، المكان الذي أتواجد في مركزه، ولكنني مع ذلك لن أرى نفسي المحاطة فعلاً بهذا المكان، المسألة أعقد بكثير بالنسبة إلى التصور.

لقد رأينا سابقاً أنه رغم أنني لا أتصور عادة صورتي، أستطيع أن أفعل هذا بجهد معروف، وأتصورها طبعاً، أثناء هذا، في كل الجهات محدودة كالآخر، لكن هذه الصورة لا تتمتع بإقناع داخلي، فأنا لا أكف عن معايشة نفسي من الداخل، وتبقى المعايشة الذاتية هذه بحوزتي، أو على الأصح، أبقى أنا فيها ولا أدخل في الصورة المتصوّرة، ولا يمكن أن يصبح الوعي أبداً فيّ تحديداً مقنعاً، حيث أنا كلي، ولا تكون المادة المحدودة تماماً غير موجودة خارج هذا: ويعتبر الوعي أن هذا ليس أنا كلياً، ذلك العامل الضروري لكل تلقٍ وتصور لتعبيريتي الخارجية، وبنفس الوقت فإن تصور الإنسان الآخر يوافق تماماً امتلاء رؤيته الفعلية، ويكون تصوري الذاتي متخيلاً ولا يناسب أي تلقٍ فعلي، ويبقى أكثر جوهرية في معايشة الذات الفعلية خارج حدود الرؤية الخارجية.

يتم اختيار هذا الاختلاف في معايشة النفس ومعايشة الآخر عن طريق المعرفة (الإدراك) أو على الأصح تزيل المعرفة هذا الاختلاف أو الفرق، كما أنها تزيل وحدانية الذات العارفة. ولا أستطيع أنا أن أحشر نفسي في عالم المعرفة الوحيد كوحدانية مقولة أنا بالنسبة إلى ذاتي في مقابلة ومعاكسة كل



الناس الآخرين بدون استثناء بما في ذلك السابقين والحاضرين واللاحقين كآخرين بالنسبة إليّ، بل على العكس أعرف أنني أنا إنسان محدود أيضاً بالنسبة إلى كل الناس الآخرين، وأن كل آخر يعايش نفسه بشكل جوهري من الداخل، ولا يتجسد بشكل مبدئي بالنسبة إلى نفسه ذاتها في تعبيريته الخارجية. لكن هذه المعرفة لا تستطيع أن تفترض الرؤية الفعلية ومعايشتي عالم الذات الوحداني الملموس، حيث يعتبر ترابط مقولات «أنا» و«الآخر» شكل المعايشة الملموسة للإنسان فعلاً، ويختلف شكل الأنا الذي أعايش فيه نفسي الوحدانية، من حيث الجوهر، عن شكل الآخر الذي أعايش فيه كل الناس الآخرين بدون استثناء. وتعاش مقولة «أنا» الإنسان الآخر بشكل مختلف تماماً من قبلي عن معايشتي الشخصية لـ«أنا» وهي تنسجم مع مقولة الآخر كجانب منه. ويكون لهذا الفرق أهمية جوهرية ليس فقط بالنسبة إلى علم الجمال وحده فحسب، وإنما لعلم الأخلاق أيضاً. تكفي الإشارة هنا إلى اختلاف «أنا» و«الآخر» المبدئي من وجهة نظر أخلاق الديانة المسيحية: يجب ألاّ نحب نفسنا، لكن يجب أن نحب الآخر، يجب ألاّ أكون متسامحاً مع نفسي، ولكن يجب أن أكون متسامحاً مع الآخر، وعموماً يجب أن أحرر الآخر من كل ثقل، وأن أحمل عنه وزره، أو الأثرة التي تقدر على إسعاد الآخر، ومن ثم إسعاد النفس بشكل مختلف. ولنا رجعة إلى الوحدانية الأفلاطونية المثالية فيما بعد.

يعتبر المرتقب الآتي جوهرياً من وجهة النظر الجمالية: فأنا أعتبر بالنسبة إلى نفسي ذاتياً مهما كانت فعاليتي، أي فعالية الرؤية وإصغاء، حس وفكر وشعور وإلى ما هنالك، وكأنني أنطلق من ذاتي في معايشاتي، وموجه باتجاه ذاتي نحو العالم، نحو الذات، فالموضوع يقابلني كذات. المسألة هنا ليست



فقط في الترابط المعرفي للذات والموضوع فحسب، وإنما في الترابط الحياتي لي أنا الذات الوجدانية وكل العالم الآخر كموضوع ليس فقط لمعرفتي وإحساساتي الخارجية فحسب، بل ولقلقي وإحساسي أيضاً، أي أن الإنسان كله في الموضوع وكذلك أناه مجرد موضوع بالنسبة إليّ. أستطيع أن أتذكر نفسي، أستطيع أن أتلقّى نفسي بشكل جزئي عن طريق إحساسي الخارجي، بحيث أجعل نفسي مادة فعل رغبتي وإحساسي، بمعني أن أجعل نفسي موضوعاً لذاتي، ولكنني لا أستطيع أن أتطابق مع نفسي ذاتها في حدث جعل الذات موضوعية هنا، لأن مقولة «أنا» بالنسبة لـ«نفسي» تبقى في نفس فعل الموضوعية الذاتية وليس في نتاجه، في فعل الرؤية والإحساس والفكر وليس في المادة المرئية والمحسوسة. أنا أستطيع أن أضع نفسي كلها في الموضوع، لأنني أعلو فوق كل موضوع كذات نشطة.

نحن لا يهمنا الجانب المعرفي لهذه المسألة، ذلك الجانب الذي يدخل في أساس المثالية، وإنما تهمنا المعايشة الملموسة لكل ذاتية واللاامتلاء المطلق في الموضوع، أي الجانب المفهوم عميقاً والمدروس أيضاً من قبل علم الجمال (دراسة الهزل عند شليغل) كنقيض للموضوعية الصرفة للإنسان الآخر، حيث تدخل المعرفة هنا تصويباً مؤدّاه أنا بالنسبة إلى نفسي، أي ذلك الإنسان الوجداني، ولا أعتبر أنا مطلقاً أو ذاتاً عارفة، يعني كل ما يجعلني أنا نفسي ذاتها إنساناً معيناً مختلفاً عن كل الناس الآخرين، بل يعتبر هو الآخر، يعني أن المكان والزمان يحددان، ويكون المصير قدرياً وإلى ما هنالك. وهو يعتبر موضوعاً أيضاً وليس ذاتاً للمعرفة (ريكوت)، لكن ومع ذلك تجعل المثالية معايشة النفس ذاتها مقنعةً بشكل حدثي، وليست معايشة الإنسان الآخر، وتجعل الواقعية والمادية هذا الأخير مقنعاً في



الغالب. يمكن أن تكون الوحدانية المثالية مقنعة من الناحية الحدسية، ومفهومة على أي حال وتُدخل العالم كله في وعيي، لكن كان من غير المفهوم إدخال العالم كله والأنا نفسها بشكل حدسي في وعي الإنسان الآخر، الذي يعتبر مجرد جزء يسير من العالم الكبير.

أنا لا أستطيع أن أعايش نفسي كلها وهي مقنعة محصورة في شيء مرئي ومحسوس تماماً ومحدودة، وأن أتطابق بذلك معها في كل النواحي تماماً. لكن وبشكل آخر لا أستطيع أن أتصور الإنسان الآخر: إن كل داخلي أعرفه وأشترك بمعايشته وأضعه في صورته، وكما لو أنني أدخل «أناه» في وعاء، وكذلك إرادته ومعرفته للآخر التي تجتمع وتوضع بشكل موضوعي بالنسبة إليّ كلها في صورته الخارجية. ومع ذلك فكأنني أعايش العالم كوعيي الذي يملأ العالم، يحوط العالم وليس الموضوع فيه، ويمكن أن تكون الصورة الخارجية معاشة وكأنها منتهية ومستنفدة بالنسبة إلى الآخر، ولا أعايشه فحسب، بل وأستنفده وأنهيه أيضاً.

ولتفادي عدم الوضوح نركّز مرة ثانية على أننا لا نناقش هنا الجوانب المعرفية: علاقة الروح والجسد، الوعي والمادة، المثالية والواقعية ومسائل أخرى تتعلق بهذه الجوانب، نحن يهمنا هنا المعايشة الملموسة وحدها وإقناعها الجمالي. كان يمكن أن نقول، إن المثالية مقنعة من وجهة نظر المعايشة الذاتية من الناحية الحدسية، أما فيما يخص وجهة نظر معايشتي للإنسان الآخر، فإن المادية مقنعة من الناحية الحدسية دون معالجة صحة هذه الاتجاهات المعرفية الفلسفية تماماً. فالخط كحد للجسد يتطابق من الناحية القيمية مع تعيين وإنهاء الآخر، أي كله وفي كل جوانبه وغير متطابق تماماً بالنسبة إلى تعييني وإنهائي بالنسبة إلى نفسي ذاتها، لأنني أعايش نفسي بشكل



جوهري بإحاطتي لكل الحدود، لكل الجسد، وأوسّع بذلك نفسي خارج كل الحدود، حيث يهدم وعيي الذاتي قناع صورتي الزخرفي.

من هنا ينتج أن كل شخص أعايشه يبدو وكأنه متجانس مع العالم الخارجي، ويمكن أن يحاك بشكل مقنع من الناحية الجمالية ويتناسق معه. ويعاش الإنسان كطبيعة بشكل مقنع وحدسي في الآخر وحده وليس فيّ، وأنا كلي غير متجانس مع العالم الخارجي، لأن شيئاً جوهرياً يوجد دائماً فيّ ولا أستطيع أن أقابله، وهو نشاطي الداخلي تحديداً، ذاتيتي التي تقابل العالم الخارجي كموضوع دون الدخول فيه، وتكون فعاليتي الداخلية هذه خارج طبيعة العالم، لأن مخرجاً في خط المعايشة الداخلية للذات في فعل العالم موجود لدي بشكل دائم، وكما لو أنه يوجد، وأستطيع من خلاله أن أنقذ نفسي من المعطى الطبيعي البحت.

يرتبط الآخر عاطفياً بالعالم، أما أنا فمرتبط بنشاطي الداخلي خارج العالم، وعندما أقصد نفسي بكل جديتي وكل ما هو موضوعي في أجزاء من تعبيريتي الخارجية وكل ما هو معطى وكل ما هو موجود فيّ، كمضمون محدد لفكرتي بنفسي ذاتها، إحساسي بنفسي ذاتها، عندئذ يكفُّ هذا الموجود عن التعبير عني، وأبدأ كلي بالخروج من نفسي بفعل التفكير والرؤية والإحساس، ولا أدخل في أية حالة خارجية حتى النهاية ولا أستنفد به، وأكون بالنسبة إلى نفسي وكأنني على تماس بكل حالة معطاة، حيث يشدني المعطى مكانياً إلى مركز داخلي مباشر، أما في الآخر فيشدني كل ما هو قبالتي إلى معطاه المكاني.

إن خصوصية معايشتي الملموسة للآخر هذه تخلق مشكلة جمالية ومادة ذات تبرير شديد وصرف للنهاية المحدودة المعطاة، لا تخرج خارج حدود العالم الحسي المكاني الخارجي المعطى هذا، لأن نقص الإدراك المعرفي وحده يعايش



بالنسبة إلى الآخر بشكل مباشر، ومن ثم الصورة الدلالية الصرفة غير المبالية بالوحدانية الملموسة، وكذلك نقص التبرير (غيابه) لأنه يتم تجاوز جانب التعبيرية الخارجية المهمة بشكل خاص لمعايشتي للآخر وغير المهمة في ذاتي.

لا تمكن معايشتي الجمالية في فعل المؤلف والفنان الخاص، لأنها تكمن في حياته الوحدانية، غير المتباينة وغير المحررة من جوانب لاجمالية وتذوب متماسكة بذاتها وكأنها وليدة الصورة الإبداعية الزخرفية، متجسدة في جملة من الأفعال الحتمية، وهي تنبع مني وتكرس الإنسان الآخر بشكل قيمي في لحظات كماله الخارجي: العناق، القبلة، البريق وإلى ما هنالك. وتبرز هذه الأفعال الحية بشكل خاص في معايشتها، تبرز فعاليتها وحتميتها، ففيها أحقق امتياز موقعي بشكل مقنع من الناحية الإيضاحية خارج الإنسان الآخر، حيث يصبح امتلاؤها القيمي هنا واقعياً من الناحية الحسية، لأن الآخر يمكن في هذه الحالة أن يضم الآخر، أن يحاط من كل الجهات، ويمكن أن نحس بعشق كل حدوده، حيث تتحقق نهاية الآخر الشفافة وكماله وكينونته هنا والآن بشكل داخلي من قبلي، وهي تصاغ على شكل عناق، حيث تخلق الكينونة الخارجية في هذا الفعل للآخر بشكل جديد ويكتسب طابعاً جديداً، حيث تخلق في عالم جديد من الكينونة، فالشفاه وحدها يمكن أن تكون ملامسة للشفاه، وعلى الآخر وحده يمكن وضع الأيدي، يمكن الارتفاع فوقه والإحساس به تماماً، في كل لحظات كينونته، وأن نلمس جسده وروحه فيه. وليس في وسعي أن أعايش كل هذا بالنسبة إلى نفسي ذاتها، حيث لا تكمن المسألة هنا في القصور الجسدي وحده، وإنما في الرياء الإرادي الانفعالي لردود الأفعال هذه إزاء نفسي ذاتها، وتصبح الكينونة المحدودة كمادة عناق وتقبيل وإحساس خارجي مرنة من الناحية القيمية



ثقيلة، كمادة فعالة من الناحية الخارجية للصياغة الزخرفية ونقشاً لهذا الإنسان ليس فقط كمكان منته ومحدود من الناحية الجسدية فحسب، لا بل والمكان الحي المميز من الناحية الجمالية، المحدد والمنتهي من الناحية الجمالية أيضاً.

يتضح طبعاً، أننا نتجرد هنا عن الجوانب الجنسية التي تعكّر النقاء الجمالي لهذه الأفعال الحتمية، ونحن نأخذها كردود أفعال رمزية فنية وحياتية إزاء كل إنسان، عندما نعانقه أو نلامس جسده، نضم جسده أو نحس بروحه الموجودة فيه والمعبر عنها من قبله هو.

٤- الحالة الثالثة التي سنوليها اهتمامنا، هي الأفعال والتصرفات الخارجية للإنسان والتي تجري في العالم المكاني. كيف يعايش الفعل ومكانه في وعي الشخص الفاعل الذاتي؟ وكيف أعايش فعل الإنسان الآخر؟ وفي أي مستوى من وعيه تكمن القيمة الجمالية؟ هذه هي المسائل التي سنعالجها لاحقاً.

لقد أشرنا منذ قليل أن أجزاء تعبيريتي الخارجية مرتبطة بي عن طريق المعايشات الداخلية الموافقة لها وحدها. في الواقع، عندما تصبح واقعيتي، فعلاً، لسبب ما، ريبية، مشكوك فيها، وعندما لا أعرف فيما إذا كنت أنا أهذي أم لا، فإنه لا تقنعني رؤيتي لجسدي لي وحدها: يجب أن أقوم بحركة ما، أو أعوِّد نفسي، يعني يجب أن أترجم شكلي إلى لغة الأحاسيس الذاتية الداخلية للتأكد من واقعيتها، وعندما نفقد سيطرتها على عضو ما نتيجة المرض، مثلاً بالرجل، فإنها تصبح وكأنها غريبة عني، ليست مني، رغم أنها تنسب إليَّ كلياً في الصورة الرؤيوية الخارجية لجسدي بشكل لا يقبل الشك أو الريبة. يجب أن يعاش كل جزء معطى من الناحية الخارجية لجسدي في الداخل، وبهذه الطريقة وحدها يمكن أن يكون متعلقاً بي، بوحدتي الوحدانية، وإذا لم تتم الترجمة هذه إلى لغة الأحاسيس الداخلية، فإنني بذلك أستطيع أن أعلن هذا الخبر وكأنه



ليس لي، ليس جسدي، وتنقطع الصلة القريبة بي. وتكون المعايشة الداخلية الصرفة للجسد وأعضائه موجودة في لحظة وقوع الفعل، لأنه يقيم علاقة بيننا وبيني مادة خارجية، ويوسع بذلك مجال تأثيري الجسدي.

يمكن التأكد من ذلك عن طريق الملاحظة الذاتية، بأن أثبت أن تعبيريتي أقل من غيرها في لحظة وقوع الفعل الفيزيائي، وللأمانة، أفعل أنا ولا أحيط بالمادة بيدي كشكل منته من الناحية الخارجية، وإنما بالحاسة العضلية المعايشة من الناحية الداخلية، وليس المادة كشكل منته من الناحية الخارجية، وإنما معايشتي الحسية المناسبة لها وكذلك الإحساس العضلي لمقاومة المادة: ثقلها وكثافتها وإلى ما هنالك؛ فالمعاش وحده يكمل المعاش من الداخل، وله بدون شك أهمية ثانوية للقيام بالفعل. وينسحب كل معطى، على العموم، وكل موجود وكائن مسبقاً كما هو، إلى المستوى الخلفي للوعي الفاعل، ويتوجه الوعي نحو الغرض المرجو، وتعاش طرق معايشته وكل وسائل تحقيقه من الداخل. إن آلية وقوع الفعل هي آلية داخلية صرفة، واستمرارية هذه الآلية هي الأخرى داخلية صرفة أيضاً (برغسون). وإذا قمت، مثلاً، بيدي أنا بحركة معينة ما، كأن أتناول هذا الكتاب عن الرف مثلاً، فإنني في هذه الحالة لا أتابع حركة يدي الخارجية والآلية المرئية التي تسلكها يدي، ومن ثم الأوضاع التي تتخذها يدي خلال الحركة بالنسبة إلى مواد هذه الغرفة المختلفة؛ حيث يدخل كل هذا بشكل مجرد أجزاء عرضية، قليلة الأهمية للفعل في وعيي، وأتحكم أنا بيدي من الداخل. وعندما أمشي في الشارع فإنني أتجه من الداخل إلى الأمام، أحسب الحركات وأقدّرها من الداخل، ويحدث أن تلزمني أثناء هذا أن أرى شيئاً ما بشكل دقيق، ويكون هذا في نفسي ذاتها مرة أخرى أيضاً. ولكن هذه الرؤية الخارجية أثناء القيام بالفعل تكون



أحادية الجانب، وتشمل الرؤية ما له علاقة مباشرة بهذا الفعل وحده، وبهذا تهدم امتلاء معطى المادية المرئي، حيث يكون الحاضر المعطى والمحدد في الصورة المرئية للمادة والكائن أو الموجود في منطقة الفعل، ويتوزع أثناء القيام بما سيحدث، في المستقبل الذي سيتحقق بالنسبة إلى المادة هذه بفعلي: يعني أنني أرى الشيء من وجهة نظر المعايشة الداخلية المستقبلية، وهذه وجهة نظر غير عادلة بالنسبة إلى انتهاء الشيء الخارجي. وعندما نطوّر مثالنا فيما بعد، أي عندما أسير في الشارع وأرى إنساناً يسير نحوي أستدير بسرعة نحو اليمين خشية الاصطدام به، فيتبادر إلى ذهني أثناء رؤية هذا الإنسان في المستوى الأول الصدفة الممكنة التي يمكن أن أقوم بها، والتي كان يمكن أن أعايشها من داخلي، ويجري هذا الترقب نفسه أثناء ذلك بلغة الإحساس الذاتي الداخلي. ومن هنا انبعثت حركتي المباشرة نحو اليمين التي أتحكم بها من الداخل، ويعاش الشيء الموجود في منطقة الفعل الخارجي المتوتر كعائق ممكن أو ضغط مثلاً، كألم ممكن، فهو استثناء ممكن لليد أو الرجل، وإلى ما هنالك، بحيث يجري كل هذا بلغة الإحساس الذاتي الداخلي: ويعتبر هذا نفسه المعطى الخارجي المنتهي للشيء. يبقى الإحساس الذاتي الداخلي الذي يذوب في نفسه أثناء الفعل الخارجي المركز، بهذا الشكل الأساس بعالم الفعل نفسه أو أنه يخضع لنفسه كل تعبير خارجي ولا يسمح لشيء خارجي أن ينتهي إلى معطى رؤيوي ثابت في أناي ذاتها وليس خارجي.

يمكن أن يبدو تثبيت شكلي عند القيام بالحدث مصيرياً، ويهدم الفعل بالقوة، فمثلاً، عندما يكون من الضروري القيام بقفزة صعبة وخطرة، فإنه من الصعب جداً التحكم بحركة الأرجل: من الضروري تجميع النفس من الداخل وحساب الحركات من الداخل أيضاً، حسب القاعدة الأساسية



لكل رياضة: أنظر مباشرة أمامي، وليس إلى نفسي. وأثناء الفعل الصعب والخطر أجمع نفسي كلها حتى الوحدة الداخلية الصرفة وأكف عن الرؤية والإصغاء إلى أي شيء خارجي، وأسحب نفسي كلها وكذلك عالمي إلى الإحساس الذاتي الصرف.

لا تُعطى صورة الفعل الخارجية، وبالتالي العلاقة الرؤيوية الخارجية بأشياء العالم الخارجي، أبداً للفاعل نفسه، أما إذا انخرطت في الوعي الفاعل، فإنها تصبح حتماً كابحاً، نقطة ميتة بالفعل.

ينفي فعل الوعي من الداخل بشكل مبدئي الاستقلالية القيمية لكل شيء معطى، لكل شيء موجود سابقاً والكائن والمنهى من أجل مستقبله ومبادرته من الداخل، فعالم الفعل هو عالم المستقبل الداخلي المرتقب.

يوزع الغرض المرتقب للفعل وجود العالم المادي الخارجي المعطى، أما مستوى التحقيق المستقبلي فيشتت جسد الحالة الراهنة للشيء، حيث ينفذ أفق الوعي الفاعل كله ويشتت التحقيق المستقبلي بالمبادرة المرتقبة.

من هنا ينتج أن الحقيقة الفنية للفعل المتلقى خارجياً، تتحقق حياكته المحدودة في نسيج خارجي للكينونة المحيطة، وكذلك تناسبه الهارموني مع الخلفية كمجموع للعالم المادي الثابت في الحاضر، ومن ثم مطابقته من الناحية المبدئية ووعي الفاعل نفسه، تتحقق وحدها خارجة عن طريق الوعي الكائن أو الموجود الذي ينفصل عن الفعل في غرضه ومعناه. إن فعل الإنسان الآخر وحده يمكن أن يفهم من الناحية الفنية قبلي، وهو يصاغ ولا يخضع من داخلي أنا نفسي بشكل مبدئي للصياغة الفنية والانتهاء. المسألة هنا، طبعاً، تجري عن فهم الفعل الفني الزخرفي البحت.



إن الميزات الفنية الزخرفية الأساسية للفعل الخارجي هي: التشبيه، الاستعارة والمقارنة وإلى ما هنالك، وهي لا تتحقق أبداً في وعي الفاعل الذاتي، ولا تتطابق أبداً مع حقيقة الفعل القصدية الداخلية والدلالية. تُترجم الميزات الفنية كلها، أي تسحب الفعل إلى مستوى آخر، إلى سياق قيمي آخر، حيث يصبح المعنى والغرض للفعل مظهرين لحدث وقوعه، يصبح مجرد جانب، يدرك التعبيرية الخارجية للفعل، أي أنه يترجم (ينقل) الفعل من أفق الفاعل إلى أفق المتأمل خارج الوجود.

إذا وجدت ميزات الفعل الفنية - الزخرفية في وعي الفاعل نفسه، فإن الفعل ينفصل في الحال عن الجدية القسرية لقصده، عن الضرورة الفعلية وعن الجدة وفعالية الشخص الذي يحققها ويتحول إلى لعبة، ويتنامى إلى إيماء.

يكفي أن نحلل أي وصف فني للفعل للتأكد بأن الانتهاء الفني والإقناع يكمنان في الصورة الفنية الزخرفية، في طابع هذا الوصف، في سياق الحياة الدلالي الميت المتطابق مع وعي الفاعل في لحظة فعله. أما نحن القراء فلسنا مهتمين بغرض ومعنى الفعل، لأن عالم الفعل المادي كان يمكن في أسوأ الأحوال أن يزج في وعينا الفاعل المعاش من الداخل، وكان يمكن أن تكون تعبيريته الخارجية موزعة، يعني أننا لا ننتظر شيئاً من الفعل ولا نأمل بشيء في المستقبل الفعلي ويستبدل المستقبل الفعلي بالنسبة إلينا بمستقبل الفنية، أما المستقبل الفني هذا فهو محدد مسبقاً بشكل فني دائم، يعايش الفعل الفني المصاغ خارج زمن حياتي الحدثي والمصيري للوحدانية، حيث لا ينتشر في زمن الحياة المصيري، أي الفعل بالنسبة إلي نفسه بجانبه الفني، حيث تجرد الميزات الفنية - الزخرفية كلها، وبخاصة مقارنة المستقبل القدري المصيري الفعلي مع المستقبل الأقرب، فهي تمحى نهائياً في مستوى



الماضي الذي يرضى عن نفسه والحاضر الذي لا يخرج منهما مدخلاً إلى المستقبل الحي والذي ما يزال خطراً.

تتطابق جوانب إنهاء الفعل الفني - الزخرفي كلها مع عالم الأغراض والمعنى في ضرورية حتمية ومهمة، ينتهي الفعل الفني إلى جانب القصد والدلالة، حيث تكف عن كونها قوى محركة وجدانية لنشاطي، وهذا ممكن ومبرر من الناحية الداخلية بالنسبة إلى فعل الإنسان الآخر وحده؛ حيث يكمل أفقي وينهي أفقه الفعلي والمشتت القصد المرتقب الضروري القسري.

٥ - لقد تابعنا خصوصية المعايشة في الوعي الذاتي، وبالنسبة إلى الإنسان الآخر: مظهره الخارجي وحدود جسده الخارجية وفعله الفيزيائي الخارجي، أما الآن فيجب علينا دمج هذه الجوانب المجردة الثلاثة التي أبرزناها في كل الجسد الإنساني القيمي الموحد، يعني وضع مشكلة الجسد كقيمة. يتضح، طبعاً، بما أن المشكلة تخص القيمة تحديداً، أنها تنطلق بصورة دقيقة من وجهة النظر العلمية الطبيعية، من مشكلة الجسد البيولوجية، من المشكلة الفيزيولوجية النفسية لعلاقة السيكولوجي والاجتماعي والقضايا الفلسفية الطبيعية المناسبة، ويمكن أن تكمن في مستوى أخلاقي جمالي وإلى حد ما ديني.

يعتبر المكان الوحداني بالنسبة إلى مشكلتنا مهماً جداً والذي يشغله الجسد كقيمة في العالم الوحداني الملموس بالنسبة إلى الموضوع. إن جسدي في أساسه جسد داخلي، أما جسد الآخر فهو جسد خارجي في أساسه.

إن الجسد الداخلي، أي جسدي كجانب من وعيي الذاتي، هو عبارة عن مجمل الأحاسيس العضوية الداخلية، الحاجات والرغبات مجتمعة حول مركز داخلي، ويكون الجانب الخارجي كما نرى، غير كامل ولا يبلغ الاستقلالية والامتلاء وبواسطته تعود الوحدة الداخلية، لأن لها مقابلاً



داخلياً. أستطيع أنا أن أتعامل مع جسدي الخارجي بشكل مباشر: تنسب كل الايقاعات الإرادية - الانفعالية المباشرة والمرتبطة عندي بالجسد إلى الحالات الداخلية والإمكانيات والآلام والاستمتاع والرغبة والرضى وإلخ. يمكن أن نعشق جسدنا وأن نحس تجاهه بنوع من اللطف، ولكن هذا يعني شيئاً واحداً، أي السعي الدائم والرغبة بتلك الحالات الداخلية الصرفة والمعايشات التي تجري من خلال جسدي وليس لهذا العشق أي شيء مشترك من الناحية الجوهرية مع الحب للشكل الفردي للإنسان الآخر. إن حالة نرسيس مهمة كقاعدة مميزة، موضحة بشكل استثنائي تحديداً. تمكن معايشة حب الآخر لنا، يمكن أن نتمنى أن نكون محبوبين، يمكن أن نتصور ذاتنا ونرتقب حب الآخر، لكن لا تمكن محبة النفس كالآخر بشكل مباشر. إذا أبديت اهتماماً بنفسي وكذلك أبديت اهتماماً بالإنسان الذي أحبه، لا يمكن أن نخلص إلى استنتاج عن تشابه العلاقة الإرادية الانفعالية بالنفس والآخر، يعني أنني أحب نفسي كالآخر: إنها الإيقاعات الإرادية الانفعالية التي تؤدي في كلا الحالتين إلى نفس أفعال الاهتمام بشكل جوهري.

من غير الممكن محبة القريب كمحبة النفس ذاتها، أو، على الأصح، من غير الممكن محبة النفس ذاتها كالآخر، لأنه يمكن سحب كل تلك الأفعال، التي يمكن أن تجري عادة من أجل نفسه ذاتها. لا يستطيع الحق (القانون) والأخلاق المشابهة سحب مطالب الذات على ردة الفعل الإرادية - الانفعالية الداخلية، لأنها تستدعي أفعالاً خارجية معينة تجري بالنسبة إلى النفس ذاتها، ويجب أن تجري بالنسبة إلى الآخر. لكن من غير الممكن الحديث عن سحب العلاقة القيمية الداخلية بالنفس ذاتها على الآخر. المسألة هنا تكمن في إنشاء علاقة إرادية- انفعالية جديدة تماماً بالآخر كما



هو، نسميها الحب (الألفة والود) ومن غير الممكن معايشتها تماماً بالنسبة إلى النفس ذاتها. يختلف الألم، الخوف على النفس والفرح بشكل عميق من الناحية الكيفية عن الألم والخوف على الآخر، المشاركة بالألم، ومن هنا الفرق المبدئي للتصنيف الأخلاقي لهذه الأحاسيس، يتصرف الأناني كما لو أنه يحب نفسه ولكنه، طبعاً، لايعايش أي حب أو ألفة بنفسه، المسألة تكمن في أنه لايعرف هذه الأحاسيس. إن حاسة البقاء الذاتي هي توجه إرادي انفعالي صعب وبارد، يجرد تماماً من أية عناصر حب وود جمالية.

تحمل قيمة شخصيتي الخارجية في كلها (وقبل كل شيء جسدي الخارجي كله، وهذا يهمنا هنا وحده) طابعاً دينياً أصوغه أنا ولكنه لايعاش بشكل مباشر.

ومع أنني أستطيع أن أسعى بشكل مباشر إلى البقاء الذاتي والرخاء، أحمي حياتي بكل الوسائل وحتى إنني أسعى إلى السلطة وإخضاع الآخرين، ولكنني لا أستطيع أن أعايش بنفسي بشكل مباشر ما يعتبر شخصيتي الحقوقية (القانونية)، لأن الشخصية الحقيقية ليست إلاّ ثقة مضمونة باعتراف الآخرين بي والتي أعايشها كالتزام بالنسبة لي (لأن المسألة الأخرى هي أن نحمي حياتنا بشكل عملي ضد أي عدوان فعلي، كما تتصرف الحيوانات، والمسألة الأخرى تماماً عندما أعايش حقي بالحياة والأمن والتزام الآخرين باحترام هذا الحق)، فهي مختلفة عميقاً ومعايشة للجسد داخلياً واعتراف الناس الآخرين بقيمة الجسد الخارجية، وحقي بالود العشقي لشكلي: فهو يهبط علي كهبة من الآخرين كالخير، ولا يستطيع أن يكون مقنعاً ومفهوماً، فالثقة وحدها ممكنة في هذه القيمة، لكن المعايشة الايضاحية الحدسية لقيمة جسدي الخارجية غير ممكنة، وأستطيع فقط أن



أعترضها، حيث تنصبّ أفعال الانتباه في حياتي لي، حبي أيضاً وكذلك اعتراف الناس الآخرين بقيمتي بالنسبة لي كقيمة لجسدي الخارجي الزخرفية. وبالفعل عندما يبدأ الإنسان بمعايشة نفسه من الداخل، فإنه يواجه في الحال أفعال الاعتراف وحب الناس القريبين وتأتي الأم نحوه. يتلقى الطفل كل التعريفات الأولى لنفسه ولجسده من شفاه أمه ومن المقربين منه، يسمعها من شفاههم بلهجة إرادية انفعالية لحبهم ويبدأ بالتعرف على اسمه، وبالتالي تسميه كل الجوانب التي لها علاقة بجسده ومعايشاته الداخلية والحالات: إن كل الكلمات الأولى الأهم عنده والتي تحدد شخصيته لأول مرة من الخارج، تأتي لملاقاة إحساسه الذاتي للعالم الداخلي الشخصي، تعطيه شكلاً وتسمية، يعي ويجد نفسه فيها لأول مرة كشيء جوهري، كلمة الإنسان المحب وتأتي كلمات الحب والاهتمامات الفعلية لملاقاة الفوضى التي تعكّر إحساسه الذاتي الداخلي وتسمى وتوجه وترضى وترتبط مع العالم الخارجي كمتهم فيّ ويدفعني للإجابة، وبهذا الشكل يبدؤون وكأنهم يصوغون فوضى الحاجات وعدم الرضى الدائمة المتذبذبة هذه والتي يذوب فيها بالنسبة للطفل كل ما هو خارجي، تذوب وتعوم فيها طلاسم رموز شخصيته المستقبلية والعالم الخارجي الذي يقابلها وتساعد على حل هذه الطلاسم أفعال المحبة وكلمات الأم، حيث تتشكل وتصقل شخصية الطفل في لهجة إرادية - انفعالية، تصاغ بالحب حركته الأولى، وقفته الأولى في العالم، ويبدأ الطفل برؤية نفسه لأول مرة (وكأنه يبدو) بعيون الأم ويبدأ بالكلام عن نفسه بلهجتها الإرادية - الانفعالية وكأنه يلاطف نفسه بكلامه الأول مع نفسه، فهو يستخدم بهذا لنفسه ولأعضاء جسده أسماء ملاطفة وتحبب بلهجة مناسبة. «ما أحلى رأسي، ما



أحلى رجلي،..» فهو هنا يحدد نفسه وحالاته من خلال أمه، في حبها له، كمادة ودها ولطفها، قبلتها وكأنه يصاغ قيمياً بعناقاتها وضمها له. لم يكن بوسع الإنسان أن يتكلم عن نفسه ذاتها من داخل نفسه ذاتها دون تدخل آخر محب بشكل لطيف ومحبب، وعلى أية حال فهي لن تعبّر بشكل صحيح عن اللهجة الإرادية - الانفعالية لمعايشتي الذاتية وكذلك علاقتي الداخلية المباشرة بنفسي ذاتها، وكأنها يمكن أن تكون مزيفة من الناحية الجمالية، لأنني أقل ما أعايش رأسي ويدي من الداخل، فأنا أفعل تحديداً بيدي، وأستطيع الكلام عن نفسي ذاتها وحدها بالنسبة للآخر فقط، معبّراً بذلك عن علاقتي الفعلية التي أرغب بها بالنسبة لي.

أنا أشعر بالحاجة المطلقة للحب الذي يستطيع أن يحققه الآخر وحده من مكانه الوحداني بشكل داخلي وخارجي، وتتشتت هذه الحاجة في الواقع مع كفايتي الذاتية من الداخل، ولكنها تصوغني بشكل مؤكد من الخارج، فأنا بالنسبة لنفسي ذاتها بارد جداً حتى في البقاء الذاتي.

يملأ حب الأم وكذلك حب الآخرين على مدى حياة الإنسان منذ الطفولة، بشكل جسده الداخلي، ولا يعطيه هذا الحب في الواقع، صورة قيمته الخارجية الإيضاحية، المرئية والحدسية، ولكنه يجعله حاملاً لقيمة جسده الكامنة والتي تستطيع أن تكون محققة من قبل الإنسان الآخر وحده.

إن جسد الإنسان الآخر هو جسد خارجي، وأحقق أنا قيمته بشكل رؤيوي وحدسي، وهي معطاة بالنسبة لي بشكل مباشر. يتحدد الجسد الخارجي ويصاغ أيضاً بمقولات معرفية، أخلاقية وجمالية، بمجمل تلك الجوانب الحسية الرؤيوية الخارجية والتي تعتبر قيماً فنية وزخرفية فيه. فردود أفعالي الإرادية الانفعالية إزاء جسد الآخر الخارجي مباشرة، وأعايش أنا



جمال الجسد الإنساني بعلاقة الآخر وحده المباشرة، يعني أن الجسد يبدأ بالعيش بالنسبة لي في مستو قيمي آخر تماماً، ليس بحوزة الإحساس الذاتي الداخلي والرؤية الخارجية الناقصة، فالإنسان وحده مجسد بالنسبة لي جمالياً وقيمياً، وفي هذه الحالة فإن الجسد ليس شيئاً مكتملاً ذاتياً، لأنه يحتاج إلى الآخر، إلى اعترافه ونشاطه المتشكل. إن الجسد الداخلي وحده، أي الجسد الثقيل، يعطى للإنسان نفسه، أما جسد الآخر الخارجي فيعطى لاحقاً: يجب أن يكون فعالاً ونشطاً.

يعتبر الجانب الجنسي مدخلاً خاصاً تماماً لجسد الآخر (ولسنا بصدده)، فالإنسان نفسه بنفسه غير قادر أن يفجر الطاقات الفنية الزخرفية المتشكلة، يعني أنه غير قادر أن يكون جسداً كتحديد فني، خارجي منته وكامل؛ ويتوزع هنا جسد الآخر الخارجي ويصبح مجرد جانب من جسده الداخلي، يصبح مجرد قيمة تبعاً للإمكانيات الجسدية الداخلية للشهوة والاستمتاع والرضى والتي تبشرني وتفرق هذه الإمكانيات الداخلية في انتهائه الخارجي المرن. يتحد (يتمازج) جسدي مع جسد الآخر أثناء الجنس في جسد واحد، لكن هذا الجسد الموحد يمكن أن يكون مجرد داخلي. وفعلاً، فإن هذا التمازج في جسد داخلي موحد هو حد تسعى إليه علاقتي الجنسية في نقائه، فهو معقد في الواقع دائماً بجوانب من العشق الجمالي، من قبل الجسد الخارجي، وبالتالي الطاقات الخلاقة، المكونة، ولا يعتبر خلق القيمة الفنية من قبلها هنا مجرد قيمة فنية، ولا تبلغ حالتها الذاتية والامتلاء.

هذا هو الفرق بين الجسد الخارجي والجسد الداخلي، أي جسد الآخر وجسدي في سياق حياة الإنسان الوحداني الملموس والمحصور والتي تكون علاقة «أنا» و«آخر» فيه حتمية تماماً ومعطاة دائماً.



سنعالج الآن مشكلة قيمة الجسد الإنساني الأخلاقية الدينية والجمالية في تاريخها، محاولين بذلك دراستها من وجهة نظر الفرق المشار إليه.

يُعمم الجسد عادة، في كل النظريات الجمالية الدينية - الأخلاقية المهمة تاريخياً والمطورة بشكل منته، ولكنها لا تتفاضل، مع ذلك وأثناء هذا يتم ترجيح إما الجسد الداخلي وإما الجسد الخارجي حتماً، أي إما وجهة النظر الذاتية المثالية، أو الموضوعية (المادية)، حيث تكمن المعايشة الذاتية والتي تنبثق منها فكرة الإنسان، كما تكمن معايشة الإنسان الآخر، وتكون مقولة «أنا» القيمية في الحالة الأولى أساساً، وتجر خلفها الآخر. وأما في الحالة الثانية فإن مقولة الآخر ترجّح وهي تشملني أنا. يمكن التعبير عن عملية بناء فكرة الإنسان في الحالة الأولى (أي الإنسان كقيمة) على الشكل الآتي: الإنسان هو أنا، وأنا أعايش نفسي ذاتي، والآخرون هم نفسهم هم، كما أنا، أما الحالة الثانية فتكون على الشكل التالي: إن الإنسان هو الناس الآخرون الذين يحيطون بي كما أعايشهم، أما أنا فكالآخرين. وبهذا الشكل فإن خصوصية المعايشة الذاتية إما أن تقل أهميتها تحت تأثير الناس الآخرين، وإما خصوصية معايشة الآخر تحت تأثير ولمصلحة المعايشة الذاتية. طبعاً، المسألة تكمن فقط في ترجيح هذا الجانب أو ذاك كقيمة محددة، وكلاهما يدخل في كل الإنسان.

واضح، طبعاً، أنه سيتم ترجيح تقييم الجسد الجمالي والإيجابي أثناء ترجيح الأهمية المحددة لمقولة الآخر في خلق وتكوين فكرة الإنسان: إن الإنسان مجسد ومهم من الناحية الفنية - الزخرفية، أما الجسد الداخلي وحده فيلامس الجسد الخارجي ويعكس قيمته، ويضاء به. هكذا هو الإنسان في الحضارة اليونانية في عصر النهضة، حيث كان يضاء كل جسدي لمقولة الآخر، ويعاش كالتحديد والتعيين الذاتي القيّم والمهم، أما التحديد



والتعيين القيمي الداخلي فكان يخضع للتعيين الخارجي من خلال الآخر وللآخر، وكانت مقولة أنا بالنسبة لنفسي تذوب في مقولة «أنا بالنسبة للآخر» وكان الجسد الداخلي يعاش كقيمة بيولوجية (إن قيمة الجسد السليم البيولوجية فارغة وليست مستقلة، ولا يمكن أن تخلق من ذاتها أي شيء مهم وفعال من الناحية الإبداعية، ويمكن أن تعكس مجرد قيمة من نوع آخر وبشكل أهم جمالية، فهي إذن ما قبل حضارية، أي أن الانعكاس المعرفي والمثالي الصرف كان غائباً (غوسريل، زيلنسكي). لم يرجح الجانب الجنسي أبداً، لأنه يعادي الزخرفية (الزخرفية في النحت). ويبدأ مع ظهور الباخوسيين وحدهم تيار شرقي من حيث الجوهر. يتم الترجيح في الديونية، ويقوى التركيز على الجانب الجنسي (الجنسية). تبدأ الحدود الزخرفية بالزوال والسقوط، ويذوب الإنسان المنتهي (المكتمل) من الناحية الزخرفية النقشية أي الآخر في المعايشة المبهمة الوجه، حيث ما تزال موجودة داخل الجسد الموحد. ولكنها لا تتجسد بعد مقولة «أنا بالنسبة لنفسي»، ولا تقابل النفس للآخرين فقط مقولة أخرى من الناحية الجوهرية لمعايشة الإنسان فحسب، لا بل وتهيأ التربة فقط لهذا، لكن الحدود ما تزال غير مضاءة، وتبدأ بالانجذاب والشوق إلى الفردية، حيث يجرد الداخلي من الشكل الخارجي المهم، ومع ذلك لم يجد بعد شكلاً روحياً (الشكل ليس بمعناه الدقيق، لأنه لا يوجد بعد جانب جمالي، حيث الروح معطاة لنفسها). وتحتل الأبيقورية خصوصية، تفرض وجودها: أصبح الجسد هنا جسماً، أما الجسد الداخلي فهو مجمل الحاجات والرغبات، ولكنه لم يصبح بعد منفصلاً، ولا يحمل على ظهره بعد بريق قيمة الآخر الإيجابية، فهو - أي البريق - ما يزال خفيفاً، لأن كل الجوانب الفنية الزخرفية قد انطفأت.



الصورة الخفيفة للحياة هي عبارة عن اقتراب ثقل الجسد الداخلي في فكرة الإنسان المتبلورة في مقولة «أنا بالنسبة لنفسي» كروح، حيث تبدأ هذه الفكرة بالتوالد في المدرسة الرواقية، يعني أن الجسد الخارجي يموت، ويبدأ بالصراع مع الداخلي (في نفسه ذاته ولنفسه ذاتها) كجسد غير عاقل، يعانق مثلاً في الرواقية نصباً، تمثالاً مثلاً لكي يبرد نفسه، يعني أن المعايشة الذاتية يتم وضعها في أساس نظرية أو مقولة الإنسان (الآخر هو أنا)، ومن هنا القسوة ورباطة الجأش والخمول البارد للمدرسة الرواقية، ولقد بلغ، أخيراً، إهمال ونفي الجسد درجة عليا، أي الجسدية في الأفلاطونية الجديدة. تموت القيمة الجمالية تقريباً وتستبدل فكرة الولادة الحية (أي الآخر) بالانعكاس الذاتي «أنا بالنسبة لنفسي» في علم الكونيات، حيث أخلق الآخر داخل نفسي، دون الخروج خارج حدودي، وأبقى وحيداً، ولا تتأكد خصوصية مقولة الآخر وفحوى نظرية البعث: أنا نفسي أفكر، فأنا إذاً بدعة (نتاج الانعكاس الذاتي)، أنفصل عما يفكر به، أنا المفكر، ويحصل ازدواج، ويتم خلق وجه جديد، ويزدوج هذا الأخير بدوره أي الانعكاس الذاتي والخ: إن كل الأحداث تتركز في مقولة «أنا بالنسبة إلى نفسي» دون إدخال قيمة الآخر الجديدة، وكذلك في ثنائية «أنا بالنسبة إلى نفسي» ومقولة «أنا» كما لو أنني أظهر للآخر، ويفترض أن يكون العضو الثاني كقصور معيب أو إغراء، وأن يكون مجرداً من الواقعية الجوهرية وتظهر العلاقة الصرفة بالنفس ذاتها، وهي مجردة من كل الجوانب الجمالية، ويمكن أن تكون فقط أخلاقية ودينية، أي مبدءاً إبداعياً وحدانياً للمعايشة القيمية وتبرير للإنسان والعالم. لكن لا تستطيع ردود الأفعال هذه بالنسبة للنفس ذاتها أن تكون في صيغة الأمر: مثلاً، الرقة والتسامح والود والعشق وردود الأفعال التي



تستطيع أن تكون مجموعة بكلمة واحدة (الطيبة)، لا يمكن فهم الطيبة بالنسبة للنفس ذاتها كمبدأ للعلاقة بالمعطى وتدلل منطقة المعطى الصرف، كل ما أُعطي مسبقاً وكل ما هو كائن وموجود، كل معيب وكل ردود الأفعال التي تضيء وتهيء المعطى (أي الترقب الدائم للنفس ذاتها على أرضية الانعكاس الذاتي). تضيء الكينونة نفسها ذاتها في ندامة الجسد الحتمية. إن الأفلاطونية الجديدة هي الإدراك القيمي الجاري بشكل متتال صرف للإنسان والعالم على أساس المعايشة الذاتية الصرفة: إن الكل والمجرد، وكذلك الإله وكل الناس هي مجرد جوهر لمقولة «أنا بالنسبة إلى نفسي» ومحاكمتها لنفسها ذاتها الأكثر كفاءة والأخيرة أيضاً. ولا يكون للآخر صوت. وما يزال ظهور مقولة «أنا بالنسبة إلى الآخر» عرضياً وغير جوهري ولا يخلق تقييماً جديداً من الناحية المبدئية. ومن هنا النفي الأكثر منطقية للجسد: لا يمكن أن يكون جسدي قيمة بالنسبة إلي ذاتي، لأنه لا يقدر على البقاء الذاتي العفوي وأن يخلق من نفسه قيمة مع المحافظة على نفسي ولا أقدّر نفسي: يجري هذا بجوار قيمة وتبرير ما. يعيش الجسم ببساطة، ولكنه غير مبرر من داخل نفسه ذاتها، ويمكن أن ينزل عليه كالوحي، كالخير من الخارج فقط. أنا نفسي لا أستطيع أن أكون مؤلفاً لقيمي الشخصية، كما لو أنني لا أستطيع أن أرفع نفسي بشعري، يعني أن حياة الجسم البيولوجية تصبح مجرد قيمة في العطف ومشاركة الآخر بالألم (الأمومة مثلاً)، وبهذا تدخل الحياة في سياق قيمي جديد. إن جوعي وجوع الكائن الآخر مختلفان عميقاً وقيمياً: فالرغبة فيّ هي مجرد رغبة وإرادة ولكنها مأخوذة في الآخر هناك حيث لا توجد بالنسبة للآخر إمكانية وتبرير للتقييم غير الممكن وغير المبرر بالنسبة للنفس ذاتها، حيث لا يملك الآخر امتيازاً



إزائي كما هو، ويكون هناك جسد كحامل للحياة الجسدية للذات نفسها، يجب أن تُنفي بشكل نهائي (حيث لا يكوّن الآخر وجهة نظر جديدة).

تبدو المسيحية، من وجهة نظر مشكلتنا، معقدة وغير متجانسة، حيث تدخل هنا الجوانب التالية غير المتجانسة (المتناقضة): ١ - الإضاءة العميقة لمقولة الجسد الإنساني الداخلية الخاصة، أي الحاجات الجسدية على أساس المعايشة الجماعية للجسد مع ترجيح مقولة الآخر، حيث كان تلقي النفس يغيب في هذه المقولة، والمعايشة الذاتية الأخلاقية بالنسبة للجسد (أي وحدة الجسم الشعبي)، وقد كان الجانب الجنسي لتقييم الجسد ضعيفاً أيضاً (الديونيسية، القيمة هي قيمة السلامة الجسدية) لكن بظروف خاصة من الحياة الدينية، لم يستطع، الجانب الفني الزخرفي النقشي أن يحقق تطوراً مهماً (إلاّ في الشعر): لا تصنع لنفسك معبوداً. ٢ - فكرة أنسنة الإله اليوناني(زيلنسكي) الصرفة وتأليه الإنسان (غارناك) ٣ - التعددية المعرفية والصورة الإنسانية ومن ثم، ٤ - صور المسيح في الانجيل، حيث نجد في المسيح الاتجاه الوحداني، ومن حيث العمق للمثالية الأخلاقية ولا الصرامة المطلقة للنفس ذاتها للإنسان، أي العلاقة الصرفة النزيهة بالنفس ذاتها مع الطيبة الجمالية الأخلاقية بالنسبة للآخر، حيث تظهر هنا لأول مرة مقولة أنا بالنسبة لنفسي، المعممة أبداً، ولكنها ليست باردة لا بل وتظهر الطيبة بدون الحدود التي تعيد بناء كل الحقيقة للآخر، توضح وتؤكد كل امتلاء خصوصية الآخر القيمية وتعكس الناس كلهم بالنسبة له عليه، أي أنه ذلك الوحداني وكل الناس آخرين، هو العطوف أما الناس الآخرون فمعطوف عليهم، هو المنقذ والآخرون هم المنقذون، هو الذي يحمل بنفسه وعلى ظهره عبء الذنوب ويتوب



لكل الآخرين، يحررهم من هذا الحمل، تتقابل في كل قوانين السيد المسيح مقولة أنا والآخر، الضحية المطلقة للنفس والعطف على الآخر، ولكن أنا بالنسبة لنفسي هي آخر بالنسبة للإله، ولم يعد الإله يحدد بشكل جوهري كصوت ضميري، كنقاء علاقتي بنفسي ذاتها، كنقاء النفي الذاتي الندامي لكل معطى مني...

هذه بعض عناصر المسيحية الأساسية. نلاحظ في تطورها اتجاهين من وجهة نظر مشكلتنا، تخرج في الأول إلى المستوى الأول المقولات الأفلاطونية الجديدة: الآخر هو قبل شيء «أنا بالنسبة لنفسي، جسده نفسه ولنفسه فيّ أنا، وأما في الآخر فهي شر. أما الاتجاه الثاني فنجد تعبيره بمبدئين من العلاقة في خصوصيتهما: العلاقة بالنفس ذاتها والعلاقة بالآخر. طبعاً، إن هذين الاتجاهين لا يتواجدان بشكل صرف، هما نزعتان مجردتان، يمكن أن ترجح إحداهما فقط في كل ظهور ملموس. إن فكرة تجلي الجسد تلقى تطورها على أرض التوجه الثاني في الله كصفة بالنسبة له. فالكنيسة هي جسد المسيح، عروس مسيحية. مثلاً تعليقات بيرنارد كليروفسكي «نشيد الأناشيد» ومن ثم أخيراً فكرة الاعتراف الهابط (أو النازل) من الأعلى للتبرير والتكفير التسامحي وألفة المعطى، الفكرة المذنبة من حيث المبدأ والتي تقهر (أولاً) من داخل النفس ذاتها. وتتقاطع هنا أيضاً فكرة الاعتراف (الندامة حتى النهاية) والغفران. إن النفس هي النفس كلها من داخل ندامتي، أي إنها من الخارج (الإله الآخر) هي إعادة بناء وتسامح، غير أن الإنسان نفسه يستطيع فقط أن يتوب، أما الغفران فيمكن أن يقوم به الآخر فقط. إن النزعة الثانية للمسيحية تلقى التعبير الأعمق في ظهور فرانسيسك وجوتو ودانتي. يقول دانتي في حديثه مع برنارد في الجنة بأن جسده سوف



يبعث ليس من أجل النفس وإنما من أجل الذين يحبوننا والذين أحبونا وعرفوا خدنا الوحداني.

إن عودة الجسد في عصر النهضة تحمل طابعاً مشوباً. لقد ضاع نقاء وعمق وحب فرانسيسك، جوتو ودانتي، ولم تتم عودة بناء الحب اليوناني والروماني البسيط والساذج وكذلك البحث من الجسد، ولكنه لم يجد مؤلفاً ذا شهرة (ذائع الصيت)، يستطيع أن يبدع باسمه الفنان ومن هنا وحدة (عزلة) جسد عصر النهضة. لكن يسعف هنا تدفق شلال فرانسيسك، جوتو ودانتي في الظواهر الأهم والأكثر أهمية لهذا العصر، وإنما ليس بنفس النقاء السابق (ليوناردو دافنتشي، رفائيل،ميكيل أنجلو) غير أن تقنية التصوير والرسم بلغت تطوراً عظيماً، لكنها كانت على الغالب مجردة من حاملها النقي والقدوة. إن الحب اليوناني الروماني هو الحب الساذج البسيط للجسد، الذي ينفصل عن الوحدة الجسدية لعالم الآخرين الخارجي، فالوعي الذاتي لمقولتي: «أنا بالنسبة لنفسي» لم ينعزل بعد، لأن الإنسان لم يصل بعد إلى العلاقة النقية بالنفس ذاتها والتي تختلف تماماً عن العلاقة بالآخرين، ولم تتم إعادة بنائها بعد تجربة القرون الوسطى الداخلية، ولم يستطع، بالإضافة إلى ذلك الكلاسيكون ألاّ يقرؤوا ويفهموا أوغسطين (بترارك، بوغاتشو). لقد كان الجانب الجنسي المتفسخ قوياً، لقد أصبح الموت الأبيقوري قوياً أي الهو (أو البيولوجي أو الغريزي) الفردي في فكرة إنسان عصر النهضة، وتستطيع الروح وحدها الانفصال وليس الجسد. إن فكرة المجد هي الاستيعاب الطفيلي للآخر غير المعروف، وفي القرنين اللاحقين تضيع مسألة خارج الوجود الشهيرة للجسد بشكل نهائي، حتى يتحول أخيراً إلى جسم كحملة من الرغبات للإنسان الطبيعي في عصر



التنوير. لقد نمت فكرة الإنسان واغتنت، لكن في اتجاهات أخرى وليس في توجه بحثنا. لقد أدت العلمانية الوضيعة بشكل نهائي بـ«أنا» و«الآخر» ألى صورة واحدة، أي الفكر السياسي، وإعادة البناء الجنسي للرومانسية الفكرة الحقوقية - القانونية للإنسان، والإنسان الآخر هذا هو تاريخ الجسد في فكرة الإنسان لكن في خواصها غير المتكاملة حتماً.

لكن فكرة الإنسان كما هي أحادية الجانب والحد، وتحاول دائماً تجاوز ازدواجية «أنا» و«الآخر» محاولة بذلك إبراز إحدى هذه المقولات كأساس. ونقد هذه الفكرة العامة للإنسان، رغم مشروعية هذا الاجتياز والذي يصل في أغلب الحالات ببساطة إلى إلغاء اختلاف الأهمية الجمالية والأخلاقية المبدئية ل «أنا»و«الآخر»، لا يدخل في مهمة بحثنا. ولكي نفهم العالم عميقاً كحدث ونتوجه فيه كما هو الحال في الحدث الوحداني المفتوح، هل يمكن التجرد عن مكاننا الوحداني وكأننا نقابل كل الناس الآخرين: الحاضرين والماضيين واللاحقين؟. سوف نترك هذه المسألة مفتوحة هنا. هناك شيء واحد يعتبر مهماً بالنسبة لنا هنا من الناحية الجوهرية وهو لا يقبل الشك: إن معايشة الإنسان القيمية والفعلية الملموسة في الكل المغلق لحياتي الوحدانية في أفق حياتي الفعلي يحمل طابعاً ثنائياً وهو«أنا» و«الآخر» وهما يجريان في مستويات مختلفة: الرؤية والتقييم الفعلي الملموس والحقيقي وليس التقييم المجرد، ولكي يتم نقلنا إلى مستو واحد، يجب أن أكون خارج حياتي من الناحية القيمية، وأن أتلقى نفسي كآخرين الآخرين، حيث تجري هذه العملية بدون جهد بالفكرة المجردة، عندما أسحب نفسي وفق قاعدة عامة مع الآخر (في علم الأخلاق وعلم الحق أو القانون) ووفق قانون معرفي عام (اجتماعي، سيكولوجي وفيزيولوجي وإلى ما هنالك) ولكن هذه العملية



المجردة بعيدة جداً عن معايشة النفس كالآخر الملموس والمحسوس بشكل قيمي، بعيداً عن رؤية الحياة الفعلية والنفس ذاتها أي بطلها في مستو واحد مع الناس الآخرين وحياتهم في سياق واحد معهم، وهذا يتطلب موقفاً قيمياً مشهوراً وخارجياً، ويستطيع جسدي أن يصبح مهماً من الناحية الجمالية في الحياة المتلقاة بهذا الشكل وحدها وفق مقولة الآخر، وليس وفق سياق حياتي لي نفسي، وليس في سياق وعيي الذاتي أيضاً.

وإذا انعدم الموقف المهم بالنسبة إلى الرؤية القيمية الملموسة، أي تلقي النفس كالآخر، فإن شكلي أي كينونتي بالنسبة إلى الآخرين، يسعى ليصلني بوعيي الذاتي، وتحصل إعادة (أي العودة) إلى الذات بالنسبة إلى الاستخدام المغرض لكينونتي لنفسي وبالنسبة إلى الآخر، وعندما يصبح انعكاسي في الآخر، أي ما يظهر مني للآخر، قريني الذي يركز على وعيي الذاتي، يجرّ بذلك نقائي ويحرفني عن العلاقة القيمية المباشرة بالنفس ذاتها وبالتالي الخوف من القرين. يضيع الإنسان الذي اعتاد على الحلم بشكل ملموس بنفسه، عندما يسعى لكي يتصور لنفسه صورته الخارجية التي يعتز ويفخر بها غالباً عن طريق ذلك الانطباع الذي تتركه، ولكنه لا يثق بنفسه بمعنى أنه أناني في توجهه الداخلي الصحيح بالنسبة إلى الجسد وهو حازم، لا يعرف أين يضع يديه ورجليه، ويحصل هذا لأن الآخر غير المحدد يدخل في إيمائه وحركاته، ويخلق لديه مبدأ ثانياً لعلاقته القيمية بالنفس، يتخبط سياق وعيه بسياق وعي الآخر به، ويقابل الجسد الخارجي الذي يقع في عيون الآخرين للجسد الداخلي المنفصل عنه.

لكي نفهم اختلاف معنى القيمة الجسدية هنا في المعايشة الذاتية وفي معايشة الآخر أيضاً، من الضروري محاولة استعادة الصورة الممكنة



الملموسة المشبعة بصبغة إرادية انفعالية لمجمل حياتنا، لكن مع إيصالها إلى الآخر بدون غاية وبالتالي تجسيدها بالنسبة إلى الآخر. سوف تكون حياتي هذه المركبة في الخيال مليئة بصور منتهية وغير واضحة لناس آخرين في كل امتلائها الرؤيوي الخارجي، لناس مقربين لأقرباء، وكذلك لأناس عابرين في الحياة، لكن لن تكون بينها صورتي الشخصية، سوف لن يكون بين كل هذه الوجوه الفريدة والوحدانية وجهي أنا، وسوف تتناسب أناي مع الذكريات، أي المعايشات الفائضة للسعادة الداخلية، للألم والتوبة والرغبات التي تحاول دخول العالم الرؤيوي هذا للآخرين. يعني أنني سوف أتذكر توجهاتي الداخلية في ظروف الحياة المحددة، وليس صورتي الخارجية. إن القيم الفنية الزخرفية النقشية كلها هي الألوان، دقائق الشكل، الخطوط، الصور والإيماءات والوقفات والوجوه والخ، وسوف تتوزع بين العالم المادي وعالم الناس الآخرين، أما أنا فسأدخل فيه كحامل لفني وللنغمات الإرادية الانفعالية التي تلّون هذا العالم والتي تنبع من موقعي القيمي النشط والوحداني الذي أشغله في هذا العالم.

أنا أخلق جسد الآخر الخارجي بشكل قيمي فعال كقيمة، بما أنني أحمل توجهاً إرادياً وانفعالياً معيناً بالنسبة إليه بالآخر تحديداً، ويوجه هذا التوجه نحو الأمام، وهي ليست حتمية نحوي أنا نفسي بشكل مباشر. تشمل معايشة الجسد من داخل الذات، أي جسد البطل الداخلي بجسد الآخر الخارجي بالنسبة إلى المؤلف، وتمتلىء بشكل جمالي بردة فعلها القيمي؛ كما يحمل كل جانب من هذا الجسد الخارجي الذي يشمل الجسد الداخلي وظيفة ثنائية كظاهرة جمالية: تعبيرية وانطباعية، يوافقها توجه ثنائي فعال للمؤلف والمتأمل.



٦ - الوظائف التعبيرية والانطباعية للجسد الخارجي كظاهرة جمالية:

إن أحد أقوى الاتجاهات على الإطلاق المعالجة (المدروسة) في علم جمال القرن التاسع عشر وبخاصة في النصف الثاني منه وبداية القرن العشرين هو ذلك الاتجاه، الذي يفسر الفعل الجمالي كتمعن في الإحساس والمشاركة بالمعايشة. نحن لا تهمنا هنا تفرعات هذا الاتجاه، وإنما تهمنا الفكرة الأساسية له في شكلها الأكثر عمومية، وهذه الفكرة هي: إن مادة الفعل الجمالي هي مادة العمل الفني، وكذلك، فإن ظواهر الطبيعة والحياة هي تعبير عن بعض الحالات الداخلية، أما الإدراك والمعرفة الجماليان لها فهما المشاركة بمعايشة الحالة الداخلية هذه، وسوف لن يكون فرق جوهري بين المشاركة بالمعايشة والتمعن بالإحساس بالنسبة لنا أثناء هذا، لأننا عندما نمعن النظر والإحساس في حالتنا الداخلية في الموضوع، فإننا نعايشها وكأنها ليست من خاصتنا بشكل مباشر، وإنما كحالة تأمل للمادة، أي مشاركتها بالمعايشة. فالمشاركة بالمعايشة هي تعبير بشكل أوضح للمعنى الفعلي للمعايشة (فينومينولوجيا المعايشة)، وبنفس الوقت فإن التمعن بالإحساس يسعى لشرح المنشأ السيكولوجي لهذه المعايشة، أو البناء الجمالي فيجب أن يكون مستقلاً عن النظريات السيكولوجية الصرفة (باستثناء الابستمولوجيا السيكولوجية، والفينومينولوجيا)، ومن هنا السؤال المشروع: كيف تتحقق المشاركة بالمعايشة من الناحية السيكولوجية: أتمكن المعايشة المباشرة للحياة الروحية الغريبة (لوسكي)؟ هل من الضروري مطابقة الخارجي للشخص المتأمل (أي تقليد إيماءاته بشكل مباشر) وأي دور تلعبه الاسترسالات والذاكرة، أيمكن تصور الإحساس؟ (ينفي هذا غومبيرتس ويؤكده فتياسيك) وغيرها. نستطيع أن نترك كل هذه المسائل هنا مفتوحة. إن



المشاركة بمعايشة الحياة الداخلية للكائن الآخر لا تخضع للشك من ناحية الفينومينولوجيا، مهما كانت تعيينية هذا التحقيق اللاشعورية.

إذاً، إن الاتجاه الذي عالجناه يحدد جوهر الفعل الجمالي كمشاركة في معايشة الحالة الداخلية أو النشاط الداخلي لتأمل الموضوع: أو الإنسان مثلاً، أو شيء ما غير عاقل، وحتى الخطوط والألوان، وبنفس الوقت فإن الهندسة (المعرفة والإدراك) تحدد الخط بعلاقته بالخط الآخر، النقطة، المستوي أو العمود، أو الخط المنحي أو الخط الموازي وإلى ما هنالك، وكذلك فإن الفعل (النشاط) يحدده من وجهة نظر حالته الداخلية (وعلى الأصح لا يحدد وإنما يعايش، وكأنه يسعى نحو الأعلى، يسقط وإلى ما هنالك، يجب علينا أن نسحبها إلى الاتجاه المشار إليه من وجهة نظر مثل الصيغة العامة لأساس علم الجمال ليس فقط لجمالية التمعن الجسي بالمعنى الخاص فحسب (إلى حد كما هو الحال عند. فيشر، لوتسه، ز.فيشر، فولكيلت، وونت وليبس)، بل وجمالية المحاكاة الداخلية (غروس) وجمالية اللعبة، والوهم (غروس، ك. لانجيه)، ومن ثم علم جمال كوغين وإلى حد ما شوبنهاور وأتباعه (الإغراق في الموضوع أو الغوص) ومن ثم أخيراً، الرؤى الجمالية (أ. بيرغسون). سوف نسمي علم جمال هذا الاتجاه بتصرف بمصطلح معروف «علم الجمال التعبيري» كمصطلح معاكس للاتجاهات الأخرى التي تنقل مركز الثقل إلى جوانب خارجية نسميها علم الجمال الانطباعي (فيدلر، غيلد برانت، ريغل، وآخرون، علم جمال الرمزية وإلى ما هنالك). وتكون المادة الجمالية بالنسبة للاتجاه الأول تعبيرية، يعني التعبير الخارجي عن الحالة الداخلية، ويعتبر الآتي عند هذا مهماً من الناحية الجوهرية والذي يعبر عنه وليس شيئاً مهماً من الناحية الموضوعية (قيمة موضوعية)، بل والحياة الداخلية للموضوع والذي



يعبر عن نفسه ذاته، وكذلك حالته الإرادية - الانفعالية وتوجهه، ولأن الحديث يجري عن المشاركة بالمعايشة. فإذا تم التعبير عن الموضوع الجمالي، عن الفكرة أو عن بعض الحالة الموضوعية بشكل مباشر، كما هو الأمر بالنسبة للرمزية ولعلم جمال المضمون (هيغل، شيلنغ)، فإنه ليس للمضمون مكان هنا، ونحن نتعامل مع اتجاه آخر تماماً. إن الموضوع الجمالي لعلم الجمال التعبيري هو الإنسان، وهو يمكن أن يحيا الآن وأن يؤنسن (بما في ذلك اللون والخط) ويمكن القول بهذا الخصوص أن علم الجمال التعبيري يؤسس قيمة جمالية مكانية كالجسد تعبّر عن الروح (الحالة الداخلية)، فعلم الجمال هو إيماءات وحركات إيمائية (إيماءات يابسة صامتة).

إن تلقي الحدس بشكل جمالي يعني المشاركة بمعايشة حالاته الداخلية وكذلك الجسدية والروحية ومن خلال التعبيرية الخارجية. ويمكننا أن نصوغ ذلك على الشكل التالي: تتحقق القيمة الجمالية في لحظة وصول المتأمل داخل الموضوع المتأمل، ويتطابق المتأمل والمتأمل في لحظة معايشة حياته من داخله نفسه في حدها الأقصى. إن الموضوع الجمالي يتناول ذات الحياة الشخصية للذات، حيث تتحقق القيمة الجمالية في مستوى حياة الموضوع الداخلية هذه، في مستوي وعي واحد، في مستوى المشاركة حتى النهاية، وكذلك فإنه من الصعب الاقتصار على المشاركة بالمعايشة للبطل المتألم عند شرح الكوميدي والتراجيدي بتفريغ حماقة البطل الكوميدي، ولكن مع ذلك يكون التوجيه الأساسي موجهاً إليه لكي تتحقق القيمة الجمالية بشكل متواصل للوعي الفطري، ولا يحصل تقابل («أنا» و«الآخر»)، وتلغى مثل هذه الأحاسيس كالمشاركة بالتألم للبطل التراجيدي، والإحساس بالتفوق الشخصي على البطل الكوميدي، أو



الاستهانة الشخصية أو التفوق الأخلاقي على ما هو عال، كخارج جمالي تحديداً، لأنها تفترض تقابل «أنا» المتأمل والآخر المتأمل، عند التعامل مع الآخر كما هو، وانعزالهما المبدئي، وتكون مفاهيم اللعبة والوهم مميزة بشكل خاص. وبالفعل أعايش في اللعبة حياة أخرى، دون الخروج خارج حدود المعايشة الذاتية وكذلك الوعي الذاتي، عندما لا تكون لي علاقة مع الآخر كما هو، وكذلك الأمر أثناء وعي الوهم فإنني أعايش حياة أخرى عندما أبقى أنا نفسي ذاتها، ولأن التأمل يغيب عند هذا (أتأمل أنا الشريك في اللعبة وليس المشاهد) ينسى ذاك هنا كل الأحاسيس الممكنة بالنسبة للآخر كما هو وبنفس الوقت تعاش حياة أخرى. يركض علم الجمال التعبيري غالباً لمساعدة هذه المفاهيم لوصف الموقف (إما أن أتألم كالبطل، وإما أن أتحرر من الألم كالمشاهد، وتكون العلاقة بالنفس ذاتها في كل مكان، وكذلك المعايشة لمقولة الـ«أنا»، وتتناسب كل القيم المتصورة في كل مكان مع الـ«أنا»: موتي وليس إلا) - موقف الكينونة والوجود داخل الإنسان المعاش لتحقيق القيم الجمالية لمعايشة الحياة وفق مقولة الـ«أنا» المختلفة أو الفعلية وتكون مقولات بنية الموضوع الجمالي هي: الجمالي، السامي، التراجيدي وهي تصبح أشكالاً ممكنة للمعايشة الذاتية: كفاية الجمال الذاتية وإلى ما هنالك.. دون سحبها إلى الآخر هو، أي استهلاك النفس، الحياة الشخصية (حسب مصطلحات ليبس).

نقد أسس علم الجمال التعبيري

يبدو لنا علم الجمال التعبيري في أساسه غير صحيح، لأن جانب المعايشة والتمعن الصرفين (المشاركة بالمعايشة) يعتبران من حيث الجوهر خارج جمالي، حيث لا يحل التمعن في الإحساس في التلقي الجمالي، وإنما في كل



مكان في الحياة للمعايشة العملية: الأخلاقية والسيكولوجية وإلى ما هنالك، ولا ينفي هذا أيّ من ممثلي هذا الاتجاه ومع ذلك لا يشير أحدهم إلى الخصائص التي تميز المشاركة بالمعايشة الجمالية (نقاء المعايشة عند ليبس وشده المعايشة عند كوغين، المحاكاة اللطيفة عند غروس أو المعايشة السامية عند فولكيلت).

نعم إن هذا القصور غير ممكن بالبقاء على أرضية المشاركة بالمعايشة وسوف تؤكد ذلك التصورات التالية عدم مصداقية النظرية التعبيرية.

١ - لا يستطيع علم الجمال التعبيري شرح كل العمل، وإذا تمت محاولة فهم الشخصية المركزية للمسيح وكل من تلاميذه، فعلاً «في اللوحة التي أراها أمامي ولتكن مثلاً صلاة العشاء السرية»، فإنه يجب عليّ التمعن في كل من المشتركين، إنطلاقاً من الانعكاس التعبيري الخارجي وأن أشارك بمعايشة حالته الداخلية، وأستطيع بالانتقال من واحد لآخر وعن طريق مشاركتي بالمعايشة، أن أفهم كل شخصية على حدة. لكن بأي شكل من الأشكال أستطيع أن أعايش كل العمل الجمالي؟ لأنه لا يمكن أن يتساوى مجموع مشاركاتي للمعايشة لمختلف الشخصيات.

قد يكون من الواجب علي التمعن بالحركة الداخلية الموحدة لكل المشتركين، لكن هذه الحركة الداخلية الموحدة تنعدم، ولا توجد أمامي حركة جماعية. إن المجموع بشكل عفوي يمكن أن يكون مفهوماً كذات واحدة وبالعكس، لأن التوجه الإرادي الانفعالي لكل مشترك فردي عميق، حيث لا توجد بينهم أية معاندة أو تناقض. يكون أمامي حدث موحد، ولكنه معقد، حيث يشغل كل من المشتركين موقعه ويتخذ بنفس الوقت موقفه الوحداني في كله. ولا يمكن أن يكون هذا الحدث مفهوماً عن طريق



المشاركة بالمعايشة للمشتركين، فهي تتطلب نقطة خارج وجود لكل منهم ولهم كلهم جميعاً معاً، ويميلون في مثل هذه الحالات لمساعدة المؤلف: إننا بمشاركتنا بمعايشته نمتلك كل العمل، حيث يعبر كل بطل عن نفسه، وكل العمل هو تعبير المؤلف، ولكن بهذا يصبح المؤلف داخلاً إلى جانب أبطاله في العمل (وهذا ما يحصل أحياناً كثيرة، ولكن هذا ليس حالة طبيعية، ويغيب هذا في مثالنا). إذن في أية علاقة تتواجد وتكون معايشة المؤلف بالنسبة لمعايشات الأبطال، وكذلك موقفه الإرادي الانفعالي بالنسبة إلى مواقف الأبطال؟ إن إدخال المؤلف في صلب العمل يخرّب النظرية التعبيرية. فالمشاركة بمعايشة المؤلف، بما أنه عبّر عن نفسه في هذا العمل، ليست مشاركة بمعايشة حياته الداخلية (الفرح والألم والرغبات والسعي أيضاً) بنفس المعنى الذي نشارك فيه البطل بمعايشاته، لكن في توجهه الإبداعي النشط بالنسبة للمادة المصورة، أي ما يعتبر مشاركة في الإبداع. ولكن العلاقة الإبداعية للمؤلف التي تشارك في هذا التعايش هي العلاقة الجمالية البحتة والتي تخضع للشرح، وهي طبعاً لا يمكن أن تفسر كمشاركة بالمعايشة، لكن ينتج هنا، أنه لا يمكن أن نفسر هذا التأمل أيضاً. إن الخطأ الجوهري لعلم الجمال التعبيري يكمن بأن ممثليه وأنصاره قد كونوا مبدأهم الأساسي انطلاقاً من تحليل العناصر الجمالية أو الصور المستقلة، ومن ثم الطبيعية بشكل عادي، وليس انطلاقاً من كل العمل. وهذا عيب علم الجمال المعاصر كله بشكل عام: الولع والغرق بالعناصر، لا يكون للعنصر والصورة الطبيعية المعزولة مؤلفها، لأن التأمل الجمالي يحمل طابعاً خاملاً وهجيناً. وعندما تكون أمامي شخصية بسيطة أو لون ما مثلاً، أو اجتماع لونين أو صخرة حقيقية أو ريف صخري على شاطىء البحر فإنني أحاول



أن أجد مدخلاً جمالياً يجمعها، ومن الضروري عليّ أن أحييها، أن أجعلها أبطالاً كامنة، حاملة للمصير، أن أحمّلها بتوجه إرادي انفعالي محدد، أن نونسنسها، وبهذا تتحقق لأول مرة إمكانية الدخول الجمالي إليها والذي يحقق التوتر الأساسي للرؤية الجمالية، غير أن الفعل الجمالي النشط والصرف لم يبدأ بعد، بما أنني أبقى في طور المشاركة البسيطة بالمعايشة للصورة وأحييها (غير أن الفعل يمكن أن يجري في اتجاه آخر: أستطيع أن أخاف من البحر الهائج، أن أحيي وأن أشفق على صخرة مكسرة والخ..). يمكن أن أرسم لوحة أو أن أنظم شعراً أو قصيدة)، يمكن أن أؤلف أسطورة ولو في الخيال مثلاً، حيث تصبح هذه الظاهرة بطلاً لحدث منته حوله أو لحالته، ولكن هذا غير ممكن عند البقاء داخل الصورة الراهنة (بمشاركتي بالمعايشة)، لأن هذا يتطلب ويفترض موقفاً ثابتاً خارجه. إن اللوحة التي أرسمها أو الشعر الذي أنظمه سوف يكون فنياً، توجد فيه كل العناصر الجمالية الضرورية وسيكون تحليل القصيدة نشطاً. وسوف تعبّر الصورة الخارجية للصخرة المصورة ليس فقط عن روحها فحسب (أي الحالات الداخلية الممكنة: العناد، الفخر، رباطة الجأش، الكفاية، الشوق، والوحدة)، بل وتنتهي هذه الروح بالقيم المطابقة للمعايشة الذاتية الممكنة أيضاً، حيث ينزل عليه الوحي أو الإلهام الجمالي وكذلك التبرير العطوف، الذي لا يمكن من داخلها نفسها، وستبدو بجانبها مجموعة من القيم الجمالية المادية، المهمة من الناحية الفنية، ولكنها تجرد من الموقف الداخلي المستقل، ولا يتمتع كل جانب مهم من الناحية الجمالية في الكل الجمالي بالحياة الداخلية وبحوزته للمشاركة بالمعايشة. هؤلاء هم الأبطال المشتركون. إن الكل الجمالي لا يشارك بالمعايشة، لكنه يخلق بشكل نشط



(من قبل المؤلف والمتأمل)، وبهذا المعنى، يمكن الحديث بصعوبة عن مشاركة المشاهد بالمعايشة، لفعل المؤلف الإبداعي، ومن الضروري فقط مشاركة الأبطال نفسهم بالمعايشة، ومع ذلك فإن هذا ليس بعداً جمالياً بحتاً يعبر عنه الانتهاء فقط.

٢ - لا يستطيع علم الجمال التعبيري أن يدّعم الشكل. وبالفعل فإن التفسير الأكثر منطقية لشكل علم الجمال التعبيري هو سحبه إلى نقاء وصفاء التعبير (ليبس، كوغين، فولكيلت): وتكون وظيفة الشكل هي المساعدة في مشاركة المعايشة والتعبير بها أمكن من وضوح وكمال وصفاء عن الداخلي (من: البطل أم المؤلف؟). هذا هو فهم الشكل التعبيري بشكل صرف: لاينهي الشكل المضمون بمعنى مجمل ما يشارك بمعايشته من الناحية الداخلية، ما يتم الإحساس به، ولكنه يعبّر عنه فقط، ومن الممكن أن يعمقه ويفسره، ولكنه مع ذلك لا يُدْخِل شيئاً جديداً من الناحية المبدئية، ويتوافق مع الحياة الداخلية التي يتم التعبير عنها. إن الشكل يعبر عما هو بالداخل فقط، لمن يلبس هذا الشكل، وهو أي الشكل عبارة عن تعبير ذاتي بحت (القول الذاتي). فشكل البطل يعبّر عنه نفسه وحده، عن روحه، وليس عن علاقته بالمؤلف، لأن الشكل يجب أن يُدعَّم من داخل البطل نفسه، وكأن البطل نفسه يخلق من ذاته شكله كتعبير مطابق للنفس. وهذا الشيء غير قابل للاستخدام بخصوص الفنان. فالشكل في المادونا السكستينيه لرفائيل يعبر عن العذراء الإله (الإلهة)، وإذا قلنا أن الشكل يعبر عن رفائيل، عن فهمه لمادونا (العذراء)، فإنه معنى آخر تماماً سيعطى هنا للتعبير، وهوغريب عن علم الجمال التعبيري، لأنه لا يعبر هنا عن رفائيل الإنسان، عن حياته الداخلية، وكذلك فإن القانون الموافق الذي



أوجدته النظرية ليس تعبيراً تعبيرياً أبداً لحياتي الداخلية. يُعنى علم الجمال التعبيري بشكل قدري في كل مكان بالبطل والمؤلف كالبطل، لأنه (أي المؤلف) يتطابق مع البطل. فالشكل إذن إيمائي وهو حركات إيمائية فيزيولوجية، فهو يعبر عن ذات واحدة، لكن بالنسبة للآخر - المتأمل السامع، ولكن هذا الآخر خامل وهو قابل للتلقي ويتم تلقيه لأنه يؤثر على الشكل، وبما أنه هو الذي يقول عن نفسه، فإنه يأخذ بعين الاعتبار مستمعه (وكذلك أفق هذا القول مع خصوصيات سامعي، عندما أتحدث وأقول أنا نفسي بشكل إيمائي أو بالكلام). لا يسقط الشكل على المادة، ولكنه ينطلق منها كتعبير عنه، وهو في حدّه الأقصى تعريف ذاتي (أي تقرير مصير). يجب أن يؤدي بنا الشكل إلى شيء واحد أي إلى المعايشة الداخلية للمادة ويعطينا مشاركة بالمعايشة المثالية لمعايشة الشيء الذاتية. إن شكل هذه الصخرة يعبر فقط عن وحدتها الداخلية، عن كفايتها، عن توجهها الإرادي الانفعالي في العالم ويبقى علينا أن نشارك بمعايشته، لنقل مثلاً أننا نعبّر عن حياتنا الداخلية بشكل هذه الصخرة مثلاً، أو نحس بأننا فيها، لكن الشكل يبقى بنفس الوقت تعبيراً ذاتياً للروح وحدها، تعبيراً صرفاً لداخلها.

قلّما يحافظ علم الجمال التعبيري على مثل هذا الفهم المنطقي، لأن كفايته المسلم بها تجبرنا لكي ندخل فيه زيادة على ذلك تفسيرات أخرى للشكل، وبالتالي مبادىء شكلية أخرى، ولكنها لاتتصل، ولا يمكن أن تكون متصلة بمبدأ التعبيرية وتوجد زيادة على جانبه تقنية المؤشر الداخلي الذي لا يرتبط مع التعبير والانفعال. إن شرح شكل الكل كتعبير عن توجه البطل الداخلي، بحيث يعبر المؤلف عن نفسه من خلال البطل ويسعى لجعل الشكل تعبيراً مطابقاً للبطل أي أن الشرح يُدخل في أحسن الأحوال فقط



عنصراً ذاتياً لفهمه للبطل، وهذا يبدو غير ممكن، أي التعريف السلبي للشكل كحالة عزل وإلى ما هنالك. إن مبدأ ليبس الشكلاني (الفيثاغورثيون أرسطو) هو أن الوحدة تعتبر في التنوع مجرد إعطاء لأهمية التعبير التأثيرية، وتأخذ الوظيفة الإضافية هذه للشكل صيغة استمتاعية حتمية، عند عزلها عن العلاقة الضرورية الجوهرية بما يعبر عنه. فمثلاً عند شرح تراجيد المتعة، يمكن تلقيها من المشاركة بالمعايشة وبالألم إلى جانب الشرح بزيادة إحساس قيمة الـ«أنا» (ليبس) وبفعل الشكل، ومن ثم المتعة بالعملية المفهومية شكلانياً نفسها للمشاركة بالمعايشة بمعزل عن مضمونه، وبإعادة صياغة القول يمكننا أن نقول: إنها ملعقة عسل في برميل من الأسفلت (القير). إن عيب علم الجمال التعبيري الجوهري هو إدخال جوانب شكلانية في وعي واحد للمضمون وبالتالي سعيه لإخراج الشكل من المضمون. ويكّون المضمون كحياة داخلية نفسه ولنفسه شكلاً للتعبير عن الذات، ويمكن التعبير عن هذا عليالشكل الآتي: إنه الحياة الداخلية والتوجه الحياتي الداخلي، ويمكن أن يصبح هو نفسه مؤلفاً لشكله الجمالي الخارجي. هل يستطيع التوجه أن يخلق من ذاته بشكل مباشر شكلاً جمالياً، تعبيراً فنياً؟ وبالعكس، هل يؤدي الشكل الفني إلى هذا التوجه الداخلي وحده وهل هو مجرد تعبير؟ تمكن الإجابة على هذا السؤال بالنفي. تستطيع الذات نفسها والتي تعايش حياته الموجهة بشكل مادي أن تعبر عنه، ويعبر بالتصرف، حيث يمكن أن يقوله من داخله نفسه في التقرير الذاتي الاعتراف (تقرير المصير)، وأخيراً، يقول توجهه المعرفي وعقيدته في مقولات القول المعرفي كشيء مهم من الناحية النظرية، التصرف والتقرير الذاتي والاعتراف أيضاً. هذه هي الأشكال التي يمكن أن تعبر عن توجهي



الإرادي المعرفي في العالم بشكل مباشر، تعبر عن توجهي الحياتي من داخلي نفسي، دون إدخال قيم مطابقة لتوجهي الحياتي (يتصرف البطل من داخل نفسه ذاته، يتوب ويعرف)، حيث لا تستطيع الحياة أن تخلق من داخل نفسه ذاتها شكلاً مهماً من الناحية الجمالية، دون الخروج خارج حدودها وألاّ تكف عن كونها نفسها ذاتها.

مثلاً أوديب. لا يجرد أي جانب من حياته من الأهمية المادية في سياق حياته الدلالي القيمي، لأنه هو نفسه يعايشها، حيث يجد في كل جانب معطى انعكاسه في التصرف (التصرف الفعل والتصرف الكلمة)، ويعكس نفسه في الاعتراف والندامة، وهو ليس تراجيدياً من داخل نفسه ذاتها، ويفهم هذه الكلمة بمعناها الجمالي الدقيق: إن الألم المعاش بشكل مادي من داخل المتألم نفسه ليس تراجيدياً بالنسبة له نفسه، فالحياة لا تستطيع أن تعبّر عن نفسها وتصوغ من الداخل لتراجيديا، وإذا تطابقنا في الحال مع أوديب، فإننا في الحال سنفقد مقولة التراجيدي الجمالية الصرفة، حيث لا توجد داخل سياقة الدلالي القيمي جوانب تثبّت شكل التراجيديا الذي يعايش حياته فيه بشكل ملموس. فالحياة ليست تراجيدية من داخل المعايشة وهي ليست كوميدية، ليست رائعة، ليست سامية بالنسبة للذي يعايشها نفسه بشكل ملموس والذي يشارك بمعايشته بشكل صرف، وبما أنني سأكون خارج حدود الروح التي تعايش حياتي فإنني سوف أتخذ موقفاً ثابتاً خارجها وسأنسجها في جسد مهم من الناحية الخارجية، وسأحوطها بقيم مطابقة لتوجهها المادي (فالخلفية والوضع العام كمحيط وليس مجال العمل هو الأفق) وستضاء حياته بالنسبة لي بضوء تراجيدي، يتقبله التعبير الكوميدي، وتصبح رائعة وسامية. وإذا شاركنا أوديب بالمعايشة فقط



(لنفترض إمكانية مثل هذه المشاركة الصرفة في المعايشة)، فإننا سنرى بعيونه، وسنسمع بأذنيه، وسوف تتشتت في الحال تعبيريته الخارجية وكذلك كل جسده ومجمل القيم الفنية الزخرفية النقشية هذه والتي ستنتهي وتلبس حياته بها بالنسبة إلينا: ولن نستطيع الدخول إلى داخل من يشارك بالمعايشة، وسوف تكون هناك صلة وصل للمشاركة هذه، لأنه لا يوجد في عالم أوديب حد فني فردي كقيمة ولا يوجد جسد خارجي شخصي له كما يعايشه، لا توجد أية مواقف مهمة من الناحية الزخرفية النقشية والتي يتخذها جسده في هذه اللحظة من حياته أو تلك، لأن شخصيات أخرى في الحياة تحاك بهذا الجسد في عالمه ولا تحيطه هذه الشخصيات ولا الأشياء ولا تشكل محيطه المهم من الناحية الجمالية، ولكنها مع ذلك تدخل في أفقه، في أفق الفاعل. يجب أن تتحقق القيمة الجمالية في عالم أوديب هذا وفقاً للنظرية التعبيرية، ويكوّن إبداعه فنياً القصد والغرض النهائي للفعل الجمالي والذي يخدم الشكل التعبيري الصرف بالغرض كوسيلة وبكلمات أخرى يجب أن يؤدي التأمل الجمالي إلى المادة ببناء عالم الحياة والحلم بالنفس أو الحلم بالحياة كما أعايشها أنا بنفسي، وحيث أكون أنا بطلها، ويتم التعبير عني بشكل خارجي. لكن هذا العالم يبنى بالمقولات الجمالية المعرفية وحدها وهي غريبة عن بنيته بشكل عميق، وتكون غريبة عن بنية التراجيديا، بنية الكوميديا والخ (وتدخل هذه الجوانب بشكل قصدي في وعي غريب). وعندما نتحد مع أوديب، وعندما نضيع مكاننا خارجه الذي يعتبر ذلك الحد الذي يسعى إليه الفعل الجمالي وفق علم الجمال التعبيري، فإننا نضيع في الحال التراجيدي، وسوف لن يكون أوديب بالنسبة إلي أنا تعبيراً مطابقاً لشكل ما وشكلاً لحياتي التي أعايشها، وسوف يعبّر عن نفسه في تلك الكلمات



والتصرفات التي يقوم بها أوديب، ولكنني سوف أعايش هذه التصرفات والكلمات من داخلي وحدي، من وجهة نظر ذلك المعنى الفعلي الذي تكتسبه الكلمات والتصرفات في أحداث حياتي وليس من وجهة نظر الأهمية الجمالية أبداً كجانب من كل التراجيديا الفني وأكف أنا عن إغناء حدث حياة أوديب بوجهة النظر الإبداعية غير الموجودة بحوزته نفسه من مكانه الوحداني، عندما أتحد معه، وأفقد مكاني خارجه، وسوف أكف عن إغناء حدث هذا كمؤلف متألم، ولكن بهذا تهدم التراجيديا التي كانت نتيجة الإغناء المبدئي، التراجيديا التي أدخلها المؤلف المتأمل في حدث حياة أوديب، لأن حدث التراجيديا كفعل فني (وديني) لا يتطابق مع حدث حياة أوديب ويعتبر أوديب وأيوكاستا والشخصيات الأخرى مشاركيها وكذلك المؤلف المتأمل. يعتبر المؤلف المتأمل في التراجيديا في كلها كحدث فني فعالاً (نشطاً)، أما الأبطال الآخرون فيكونون خاملين، منقذين ومغفور لهم بالإنقاذ الجمالي. فإذا ضيع المؤلف المتأمل موقفه الفعال والصلب خارج كل من الشخصيات، فإنه سيمتزج معها، وسيهدم الحدث الفني والكل الفني أيضاً كما هو، وسوف يعتبر كشخص مستقل من الناحية الإبداعية جانباً ضرورياً. يبقى أوديب وحيداً مع نفسه ذاتها، لا يتم إنقاذه، ولا يغفر له من الناحية الجمالية، تبقى حياته غير مكتملة وغير مبررة في مستو قيمي أخر أكثر من ذلك الذي تجري فيه الحياة بشكل فعلي بالنسبة للذي يعايش نفسه. لكن الإبداع الجمالي يسعى إلى هذه الإعادة للحياة الممكنة والمعاشة بشكل فعلي ثانية وثالثة بوجود نفس المشاركين بنفس المقولة التي كانت تعاش فيها بشكل فعلي، أو استطاعت أن تكون معاشة. تجب الإشارة، أننا لا نتطرق إلى الواقعية أو الطبيعية هنا، مدافعين بنفس الوقت عن التعبير



المثالي للواقع في الفن كما يمكن أن يبدو. إن مداخلي هذه تكمن في مستو آخر تماماً من نقاش الواقعية والمثالية. إن العمل الذي يغيّر الحياة بشكل مثالي يمكن أن يفسّر بشكل سهل أيضاً من وجهة نظر النظرية التعبيرية، لأن هذا التغير يمكن أن يطرأ في نفس تلك المقولات للـ«أنا» وبنفس الوقت فإن عمل الحياة الطبيعي يمكن أن يتم تلقيه في مقولة الآخر القيمية كحياة الإنسان الآخر. إننا هنا أمام مشكلة علاقة البطل والمؤلف المشاهد، وهي تحديد فعل المؤلف المشاهد الجمالي ومشاركة البطل بالمعايشة التي تسعى إلى حد تطابقها. وهل يمكن أن يكون الشكل مفهوماً من داخل البطل كتعبير عن الحياة؟ وأن يسعى إلى حد التعبير الذاتي المطابق للحياة. لقد أثبتنا وفق النظرية التعبيرية، أن بنية ذلك العالم الذي يقودنا إليه العمل الفني المفهوم بشكل تعبيري صرف (الموضوع الجمالي البحت) لبنية عالم الحياة، كما أعايشها فعلاً، حيث أكون أنا البطل الأساسي الذي لا يتم التعبير عنه من الناحية الفنية الزخرفية النقشية، وبنفس الدرجة يكون عالم الحلم الجامح بالذات نفسه، حيث لا يعبر عن البطل كذلك، وحيث لا يوجد محيط بحت، بل يوجد أفق فقط. سنرى فيما بعد أن الفهم التعبيري أكثر تبريرية وإقناعاً بالنسبة للرومانسية تحديداً.

عيب النظرية التعبيرية الأساسي، والذي يؤدي إلى هدم الكل الجمالي، واضح بشكل خاص أثناء معالجة العرض المسرحي (التمثيل على خشبة المسرح). يجب على النظرية التعبيرية أن تستخدم حدث الدراما في كل دقائقها الجمالية البحتة (أي الموضوع الجمالي البحت) على الشكل التالي: يفقد المشاهد مكانه خارج وقبالة حدث حياة الشخصيات الدرامية المصور، فهو يعايش الحياة في كل جانب معطى، وفي واحد منها كذلك، يرى خشبة



المسرح بعينه، يسمع بأذنيه الشخصيات الأخرى، يشاركها بمعايشة كل تصرفاتها. يغيب المشاهد، ولكن المؤلف يغيب أيضاً كمشترك فعلي، مستقل عن الحدث، وليس للمشاهد علاقة به في لحظة المشاركة بالمعايشة، فهو كله في الأبطال الذين يشاركهم بالمعايشة ويغيب المخرج أيضاً: فهو يهيء الشكل التعبيري للممثلين فقط، ويسهل بذلك وصول المشاهد إلى عمق الممثلين، يتطابق معهم، وليس له مكان غير ذلك. وماذا يبقى إذاً؟ يبقى المشاهدون، طبعاً، جالسين على مقاعدهم في الصالة أو البلكون، أما الممثلون فيبقون على خشبة المسرح، أما المخرج فيكون قلقاً، مضطرباً ومهتماً خلف الكواليس، ويمكن أن يكون المؤلف الإنسان في مكان ما (البلكون غالباً). لكن هذا كله ليس جوهر حدث الدراما الفني. ماذا يبقى إذاً في الموضوع الجمالي البحت؟ إن الحياة المعاشة من الداخل ليست وحيدة، بل هي مجموعة، أي بعدد مشاركي المسرحية. للأسف، تترك النظرية التعبيرية المسألة غير محسومة، فيما إذا كان من الواجب معايشة البطل الرئيس وحده بالمعايشة أم كل الشخصيات الأخرى بنفس الدرجة، وبالكاد يكون هذا المطلب الأخير قابلاً للتحقيق في الواقع. لا يمكن أن تكون هذه الحيوات التي تتم المشاركة بمعايشتها على أية حالة داخلة في الحدث الموحد كله، إذا غاب أثناء هذا الموقف المبدئي البناء خارج كل حياة منها، فإن هذا يستثنى من قبل النظرية التعبيرية. إذا غابت الدراما، يغيب الحدث الفني. هذه هي النتيجة النهائية أثناء المتابعة للنظرية التعبيرية حتى نهائياً (وهذا معدوم)، وبما أن المطابقة التامة بين المشاهد والبطل والممثل والشخص المصور معدومة، فإننا نكون أمام لعبة الحياة فقط، وهذا يتأكد على أتم وجه عند علماء الجمال التعبيريين.



من المناسب هنا التطرق للعلاقة الفعلية بين اللعبة والفن، لأن استثناءها يعني، طبعاً، استثناء وجهة نظر موروثه. إن علم الجمال التعبيري يسعى في حدّه الأقصى لعزل المؤلف وفرزه كجانب مستقل من الناحية المبدئية بالنسبة إلى البطل، ويحد من وظيفته بتقنيه التعبير، ويدافع بذلك عن نظرية اللعبة بهذا الشكل أو ذاك، وإذا لم يفعل هذا أكثر ممثلي وأنصار النظرية التعبيرية شهرة (فولكيلت، ليبس) فإنهم بثمن اللامنطقية هذه يصونون صحة وسعة نظريتهم. إن ما يميز اللعبة عن الفن هو غياب المشاهد والمؤلف. فاللعبة من وجهة نظر اللاعبين أنفسهم لا تتطلب مشاهداً خارج اللعبة، يتحقق من أجله كل حدث الحياة المصور باللعبة نفسها، فاللعبة نفسها عموماً لا تصور شيئاً، بل تخيل فقط. يعايش الولد الذي يقوم بدور رئيس العصابة، والحياة الداخلية لهذا الشخص، ينظر بعيون الحرامي إلى الولد الذي يركض بجانب الآخر الذي يصور (يقوم بدور) الرحالة، ويكون أفقه أفق الحرامي الذي يقوم بدوره (الذي يصوره)، وكذلك الأمر بالنسبة لزملائه باللعبة.إن علاقة كل واحد منهم بحدث الحياة الذي قرروا أن يمثلوه، مثلاً الإغارة على الرحالة هي مجرد الرغبة بالمشاركة بها، أي معايشة الحياة كأحد مشاركيها: أحدهم يود أن يكون حرامياً، أما الآخر فرحالة، أما الثالث فشرطياً وهكذا. وتكون علاقته بالحياة كرغبته بمعايشتها وهذه ليست علاقة جمالية بالحياة، تكون اللعبة بهذه الحالة شبيهة بالحلم بالذات أو القراءة غير الفنية لرواية ما من قبل شخص ذي ذوق متوافق معها، وعندما نعايش الشخصية الرئيسية، لتعيش كينونة وحياة ممتعة ومن مقولة الـ«أنا») يعني أننا نحلم ببساطة تحت إشراف المؤلف، ولكن هذا ليس حدثاً فنياً أبداً. تبدأ اللعبة بالاقتراب من الفن فعلاً،



وبالتحديد في الفعل الدرامي، عندما يظهر مشترك جديد، غير مشترك فعلاً، أي المشاهد الذي يبدأ بعشق لعبة الأطفال من وجهة نظر كل حدث الحياة الذي تصوره، متأملاً بذلك اللعبة بشكل نشط وجمالي وإلى حد ما لأنها تسحب الكل المهم من الناحية الجمالية في مستو جمالي جديد، ويتغير بهذا الحدث المعطى من البداية باغتنائه بجانب جديد تماماً المؤلف المشاهد. وبهذا تتغير كل جوانب الحدث الأخرى، حيث ندخل في كل جديد، يصبح الأطفال اللاعبون أبطالاً، ويكون أمامنا ليس مجرد حدث من لعبة، وإنما حدث فني من الدراما في شكل جنيني، حيث يتحول الحدث مرة أخرى إلى لعبة عندما يرفض المشترك موقفه الجمالي وينشغل باللعبة كحياة ممتعة، يشارك فيها الرحالة أو الحرامي، ولكن هذا غير ضروري لاستبدال الحدث الفني. يكفي لذلك أن يبقى المشاهد بشكل تجريبي في مكانه وأن يعايش أحد المشتركين هؤلاء ومعايشة الحياة المتخيلة معه.

إذاً لا تكون اللعبة نفسها بشكل فطري جانباً جمالياً، لأن إدخاله ممكن هنا بشكل قصدي من قبل المشاهد المتأمل. لكن اللعبة نفسها والأطفال الذين يجسدونها هنا ليسوا غرباء في لحظة اللعبة عن القيمة الجمالية البحتة هذه: فهم عندما يصبحون أبطالاً، يمكن أن يحسوا بأنفسهم ك ديفوشكي (بطل رواية «الليالي البيضاء لدوستويفسكي») الذي أحس بالإهانة عميقاً، أو الشخص عندما تخيل أن غوغول صورة في قصة المعطف فوجد نفسه فجأة بطلاً لعمل هزلي. ما المشترك إذاً بين اللعبة والفن؟

يجمعها فقط الجانب السلبي الصرف، لأن الحياة هنا ليست حقيقية، وتعكس صورتها فقط، ولكن هذا لا يمكن قوله لأنه تصور في الفن. أما في اللعبة فإنه يتم تخيلها كما لاحظنا سابقاً، وتصبح مصورة في تأمل المشاهد



الإبداعي النشط وحده، وكذلك عندما يمكن جعلها مادة نشاط جمالي، ولايتشكل امتيازها، لأننا نستطيع أن نتأمل الحياة الحقيقية بشكل جمالي ونشط. تسعى محاكاة الحياة الداخلية إلى حد المعايشة الفعلية للحياة، لنقل بشكل غير لائق: فهي بديلة للحياة، هكذا هي اللعبة، إنها حلم لدرجة كبيرة، وهي ليست علاقة جمالية لنشطة بالحياة، تحبها الحياة نفسها أيضاً، لكن بشكل آخر، وتحب بشكل فعال أولاً، وليس لأنها تريد أن تبقى خارج الحياة، لتقدم لها المساعدة هناك، حيث تكون من داخلها نفسها عاجزة تماماً. هكذا هي اللعبة. يمكن إعطاء بعض ما يشبه الحقيقة لنظرية اللعبة في علم الجمال عن طريق الاختلاف اللاشعوري وحده للمؤلف المتأمل، وبخاصة بالمقارنة مع المسرح. ومن المناسب هنا قول بعض الكلمات عن إبداع الممثل. إن موقف الممثل من وجهة نظر علاقة المؤلف والبطل معقد للغاية. متى وإلى أية درجة يبدع الممثل بشكل جمالي؟ ليس عندما يعايش كبطل، ويعبر عن نفسه من الداخل في التصرف المناسب والكلمة اللذان يقيّمان ويفهمان من الداخل، بل عندما يعايش هو وحده من داخله، عندما يعايش هذا الحدث أو ذاك، أو أن وصفاً آخر لجسده قائم أو موجود في سياق حياته أي حياة البطل، حيث يدركه أيضاً من الناحية الداخلية، وليس عندما يعايش البطل في الخيال، عن طريق إعادة التجسيد، كما يعايش حياته الشخصية. وتعتبر الشخصيات الأخرى جانباً من أفقه، بما في ذلك الديكور، الأشياء الموجودة، وإلى ما هنالك، عندما لا يكون في وعيه جانب واحد، يتوافق مع وعي البطل المصور، يبدع الممثل جمالياً عندما يكوّن ويشكل من الخارج صورة بطل يتجسده فيما بعد، يبدعه ككل، يجب ألاّ يكون معزولاً، وإنما يجب أن يكون جانباً من كل العمل نفسه الدراما مثلاً،



يعني عندما يعتبر مؤلفاً، وعلى الأصح مشاركاً للمؤلف، وكذلك المخرج والمشاهد النشط (نستطيع هنا أن نضع إشارة مساواة مع طرح بعض الجوانب الفنية بين: المؤلف= المخرج= المشاهد= الممثل) للبطل الجسد وكل التمثيلية، لأن الممثل كالمؤلف والمخرج، يكوّن بطلاً مستقلاً تبعاً لكل التمثيلية الفنية كجانب منه. يتضح أن تلقي كل المسرحية يتم أثناء هذا ليس من داخل البطل كحدث حياته، وليس كأفقه الحياتي، وإنما من وجهة نظر المؤلف المتأمل النشط جمالياً الذي يقع في الخارج كمحيط، وتدخل هنا جوانب متوافقة مع وعي بطله. يتم إبداع الصورة الفنية للبطل من قبل الممثل في المرآة، أمام المخرج على أساس التجربة الشخصية الخارجية، ويضاف لذلك المكياج (رغم أن الممثل ينفذ المكياج بنفسه، فهو يأخذ المكياج بعين الاعتبار كجانب مهم جمالياً من الصورة) واللباس أيضاً، ويعني ذلك تكوين صورة فنية زخرفية نقشية، جملة من الايماءات أو القيام بحركات مختلفة للجسم بالنسبة للأشياء الأخرى والخلفية، وهندسة الصورة التي يقوم بها من الخارج، ومن ثم أخيراً، تكوين طابع (الطابع هنا كجانب فني) لعنصر فني يتوافق مع وعي ما يميز نفسه (كما سنلاحظ فيما بعد). ويجري كل هذا وفق كل المسرحية الفني، وليس وفق حدث الحياة، ويكون الممثل هنا هو نفسه الفنان، ويوظف توجه قيمته الفنية والجمالية هنا لتشكيل البطل الإنسان وحياته كذلك، ولكن عندما يعاد تجسيده ثانية إلى بطل أثناء اللعبة، فإن كل هذه العناصر سوف تكون متوافقة مع وعيه ومعايشاته كبطل (ولو افترضنا أن إعادة التجسيد تجري بكل نقاء وصفاء): جسده الذي يتكون من الخارج، حركاته، أوضاعه وإلى آخره، وسوف تكون هذه العناصر مهمة من الناحية الفنية فقط في وعي المتأمل، في كل المسرحية الفني، وليس في



حياة البطل المعاشة. تتداخل طبعاً، كل هذه العناصر التجريدية التي تتعارض من الناحية التجريدية في عمل الممثل فيما بينها، وتكون اللعبة بهذا المعنى عبارة عن حدث جمالي وملموس من ذاته، ويصبح الممثل فناناً لدرجة كبيرة، حيث تنحصر كل عناصر الكل الفني في عمله، لكن مركز الثقل في لحظة اللعب يكون مسحوباً إلى المعايشات الداخلية للبطل نفسه كإنسان، كذات الحياة، أي أنه ينسحب إلى مادة (نسيج) خارج جمالية، يصاغ بشكل فعال مسبقاً من قبل المؤلف والمخرج ويعنبر في لحظة إعادة التجسيد مادة خاملة بالنسبة لنشاطه الجمالي، أي حياته التي صنعها بنفسه قبل الكل الفني الذي يتحقق الآن من قبل المشاهد، أما بالنسبة لفعالية المشاهد الجمالية بخصوص الممثل كبطل فإنها تكون خاملة. يتخيل الممثل الحياة ويصورها كذلك في أدائه (عن طريق اللعبة) ولو أنه يتخيلها، أي اللعب فقط من أجل الاستمتاع بحياته المعاشة من داخله نفسه ذاته، ولم يصفها من الخارج بفعاليته المتنامية، كما يلعب الأطفال، عندئذٍ لن يكون فناناً، وإنما سيكون جيداً في أحسن الأحوال، لكنه مع ذلك سيكون وسيلة خاملة في أيدي الفنان (المخرج، المؤلف والمشاهد النشط)، لكن نعود إلى علم الجمال التعبيري (طبعاً، نحن نعالج هنا فقط الجانب المكاني للقيمة الجمالية ولذلك أدخلنا (أي افترضنا) جانب البطل الفني الزخرفي النقشي في إبداع الممثل البحت)، ومع ذلك فإن بناء الطبع والنغمة الداخلية تعتبر أكثر أهمية، وسوف نؤكد هذا بشكل مفصّل فيما بعد، لأن كل هذه الجوانب متوافقة مع حياة البطل نفسه التي يعيشها من الداخل، ويبدعها الممثل ليس فقط في لحظة إعادة التجسيد الصرف، ليس فقط في لحظة التطابق مع البطل فحسب، بل ومن الخارج، أي من قبل المؤلف المخرج المشاهد، حيث



يشارك الممثل أحياناً ويشارك نفسه بالمعايشة من الناحية الجمالية كمؤلف البطل العاطفي، أي الجانب العاطفي في إبداع الممثل). إن كل الجوانب الجمالية البحتة من وجهة نظر علم الجمال التعبيري، حسب وجهة نظرنا، أي عمل الممثل كمؤلف وكمخرج وكمشاهد، تؤدي فقط إلى تكوين شكل تعبيري بحت، كوسيلة لتحقيق المشاركة أي التمعن بالمشاركة والإحساس الصرف والكامل، ما أمكن، لأن القيمة الجمالية البحتة تتحقق فقط بعد إعادة التجسيد في معايشة حياة البطل وكأنها تخصّه هو، وهنا يجب أن يمتزج المشاهد مع الممثل بمساعدة الشكل التعبيري. إن أقرب ما يكون إلى موقف المشاهد الجمالي والفعلي، كما نرى، هو التوجه الساذج لذلك الإنسان البسيط الذي يحذر بطل المسرحية عن كل كمين ينصب له، وهو جاهز ليدفع نفسه للمساعدة في لحظة الهجوم عليه (كلنا يذكر حادثة من هذا النوع في السينما أو المسرح). يشغل مثل هذا المشاهد البسيط بهذا التوجه موقفاً ثابتاً خارج البطل، ويأخذ بعين الاعتبار الجوانب المتوافقة مع وعي البطل نفسه، وهو جاهز لاستخدام امتياز مكانه في الخارج ويجيء لمساعدة البطل هناك، حيث يكون هو نفسه خاملاً من مكانه ذاته. إن التوجه بالنسبة للبطل عنده صحيح، وخطأه يكمن بأنه لم يستطيع أن يجد موقفاً ثابتاً خارج الحدث الحياتي المصور كله ككل، وهذا يجعل نشاطه متنامياً بالاتجاه الأخلاقي وليس الجمالي، فقط انخرط بالحياة كمشترك جديد، وأراد أن يساعد الحياة من داخلها نفسها، يعني مستوى أخلاقي معرفي وحياتي أيضاً. لقد تجاوز الحاضر وأصبح إلى جانب البطل في مستو واحد من حياته كحدث أخلاقي مفتوح وموحد، وبهذا حزّب الحدث الجمالي ولم يعد مؤلفاً - مشاهداً. لكن الحدث الحياتي في كله حتمي: تستطيع الحياة من داخلها أن



تعبّر عن نفسها بالتصرف، بالندامة، بالاعتراف بالصراع، بالتوبة والوحي الذي ينزل عليه من المؤلف. فالانطلاقة ليست فطرية بالحياة، وإنما تنزل كهبة ووحي من فعالية إنسان آخر مرتقب وقادم.

يُدْخِل بعض علماء الجمال التعبيريين (علم الجمال الشبنهاوري غارتمان) من أجل شرح الطبيعة الخاصة للمشاركة والتمعن بالإحساس والمعايشة للحياة الداخلية، مفهوم الأحاسيس المثالية أو الوهمية في الحياة الحقيقية وتلك التي يمكن أن تثار فنياً بشكل جمالي. إن الاستمتاع الجمالي هو إحساس فعلي، ومع ذلك، فهو كائن بالنسبة لمشاركة البطل بمعايشة أحاسيسه، وهي مجرد مثالية. إن الأحاسيس المثالية هي تلك التي لا تحضنا على إرادة العمل ولا يتحمل مثل هذا التعريف النقد أبداً. نحن لا نعايش أحاسيس مستقلة تصدر عن البطل (لأنها معدومة) فحسب، لا بل إننا نعايش كله الروحي، حيث يتطابق أفقانا، ولذلك فإننا نقوم من الداخل مع البطل بكل التصرفات، كجوانب ضرورية لحياتنا التي نشارك بمعايشتها: فعندما نشارك بمعايشة الألم، فإننا نشارك من الداخل بألم وصراخ البطل، مشاركين بذلك بمعايشة الكره، نشاركه من الداخل بمعايشة فعل الانتقام وإلى آخره، وبما أننا نشارك بمعايشة البطل فقط، نتطابق معه، فإن التدخل بحياته مع ذلك ملغى، لأن التدخل يفترض وجوداً خارج البطل، كما حدث عند إنساننا البسيط. أما الشروحات الأخرى للخصوصيات الجمالية للحياة التي تتم المشاركة بمعايشتها فهي: عندما نعيد تجسيد ذاتنا، فإننا نوسع قيمة «أنانا»، فإننا ننهل مما هو مهم من الناحية الإنسانية (من الداخل) وإلى ما هنالك، ولا تتعلق دائرة الوعي الواحد، دائرة المعايشة الذاتية وكذلك العلاقة بالنفس ذاتها ولا تدخل مقولة الآخر القيمية. إن



المشاركة بمعايشة الحياة أو التمعن بالإحساس بها في حدود النظرية التعبيرية من الناحية المنطقية حسب طرحنا هي معايشتها وهي تكرار الحياة التي لا تفنى بأية قيم جديدة مطابقة لها، معايشتها بنفس تلك المقولات التي تعيش الذات فيها حياتها بشكل حقيقي. فالفن يعطي إمكانية العيش بدل الحياة الواحدة عدة حيوات، وبهذا يغني تجربة حياتي الحقيقية، وأشارك بحياة أخرى من أجلها نفسها، من أجل أهميتها الحياتية (الأهمية الإنسانية حسب مصطلحي ليبس وفولكيلت). لقد نقدنا مبدأ علم الجمال التعبيري بنقائه التام باستخدامه المتتالي، استخدامه وتطبيقه بشكل منطقي متتال، ولكن هذا النقاء وهذا التتالي معدومان في الأعمال الفعلية لعلم الجمال التعبيري. لقد أشرنا سابقاً أنه لا يمكن إلغاء وقطع الصلات بالفن بالتجرد عن المبدأ وحده أو بعدم منطقية النظرية التعبيرية، لا يمكن أن ننفي ونزيل النظرية التعبيرية نفسها. يدخل علم الجمال التعبيري هذه التجاوزات لمبدأ التجربة الجمالية الفعلية والتي يكتسبها علم الجمال التعبيري، لكنه مع ذلك يعطيها طبعاً، مجرد تفسير نظري خاطيء، حيث يتم حجب عيب المبدأ الأساسي عن الإدخالات الجمالية الفعلية، المبدأ الذي يؤخذ بنقائه عنا نحن وعن علماء الجمال أنفسهم. إن التجاوز للمبدأ الأساسي الذي قام به أغلب علماء الجمال التعبيريين يؤدي بنا إلى فهم أصح للفعل الجمالي، وهو تعريف المشاركة بالمعايشة كود وألفة وعطف، بحيث يتم التعبير عن هذا بشكل مباشر (عند كوغين وغروس) أو يقصد بذلك فعلاً. يمكن أن يهدم المفهوم المطور حتى النهاية للمشاركة العصبية بالمعايشة من حيث الجوهر للمبدأ الجمالي، وكان يمكن أن يؤدي بنا إلى فكرة الحب الجمالي، ومن ثم إلى التوجه الصحيح للمؤلف بالنسبة للبطل. ماذا تعني المشاركة بالمعايشة الأليفة؟ إن



المشاركة بالمعايشة الأليفة، هي ابنة عم الحب، «قريبة الحب» (كوغين) ولا تعتبر بَعْدُ مشاركة صرفة بالمعايشة أو التمعن بالإحساس للنفس في الموضوع، في البطل. لا يوجد في الآلام التي شاركنا أوديب بمعايشتها، أي شيء يشبه حب الذات، إنه حبه هو لنفسه وأنانيته، كما قلنا سابقاً، وهذا الشيء مختلف تماماً ولا يقصد بالحديث عن المشاركة بمعايشة الذات هذا أو حب النفس، عندما يتكلمون عن التمعن الأليف بالإحساس، وإنما يقصدون بذلك تكوين علاقة انفعالية جديدة تماماً بكل حياته الروحية في كلها. إن هذا الود الشبيه بالحب يغير البنية الإرادية الانفعالية كلها لمعايشة البطل الداخلية ويعطيها صبغة أخرى تماماً هنا، يعطيها مقاماً موسيقياً آخر... هل نحركها نحن في معايشات البطل وكيف؟ يمكن التفكير أننا نعايش حبنا هذا كذلك في الموضوع الذي نتأمله جمالياً كالحالات الداخلية الأخرى: كالألم، السكون، الفرح والتوتر وإلى ما هنالك. نحن نسمي الشيء والإنسان عزيزين، أليفين، أي أننا ننسب هذه الصفات التي تعبّر عن علاقتنا به، به نفسه كميزات داخلية له. وفعلاً إن حاسة الحب وكأنها تدخل في الموضوع، تغير هيئته بالنسبة لنا، ومع ذلك فإن هذا النفاذ يحمل طابعاً آخر تماماً من الإدخال والتمعن بإحساس موضوع المعايشة الأخرى، كحالة تخصّه، مثلاً، الفرح في وجه شخص يبتسم بسعادة، أو الحالة الساكنة الهادئة في بحر هادىء وثابت وإلى ماهنالك. وبنفس الوقت تحيي فيه هذه الأخيرة الموضوع الخارجي من الداخل، عندما نكوّن حياة داخلية تفسر مظهره الخارجي، فإن الحب وكأنه ينفذ من خلال حياته الداخلية الممتعة والخارجية، يحلّيه ويغير الموضوع كاملاً بالنسبة لنا، الموضوع الذي يتألف من روح وجسد، وتمكن المحاولة بإعطاء الألفة النسبية للحب تفسيراً



تعبيرياً صرفاً، وبالفعل يمكن القول أن الألفة هي شرط المشاركة بالمعايشة. ولكي نشارك أحداً بالمعايشة، يجب عليه أن يصبح مألوفاً بالنسبة لنا، لأننا لا نشارك الأشياء التي لا نحبها بالمعايشة، لا ندخل بها، بل على العكس ننفر منها، نبتعد عنها. يجب أن يكون التعبير التعبيري الصرف أليفاً لكي يكون تعبيرياً، لكي نُدخل نفسنا في العالم الداخلي الذي يمكن أن تكون الألفة فعلاً شرط المشاركة بمعايشته، ولكنه ليس الوحيد ولا اللازم، لأنه يكتفي، طبعاً، بدوره في المشاركة الجمالية بمعايشته، فهي، أي الألفة ترافق وتنفذ السيرورة لكل زمن التأمل الشيئي الجمالي، وتغير بذلك مادة كل ما نتأمله ونشارك بمعايشته. إن مشاركة البطل بمعايشة حياته بشكل أليف هي معايشتها بشكل آخر تماماً، إنها مختلفة عن تلك التي تتم معايشتها فعلاً، ويمكن أن تعيشها الذات نفسها لهذه الحياة، حيث لا تسعى المشاركة بالمعايشة بهذا الشكل إلى حد التطابق الجاري، إلى حد التمازج مع الحياة التي تشارك بمعايشتها، لأن هذا التمازج كان يمكن أن يساوي سقوط معامل الألفة والحب هذا وتصاغ الحياة التي يشارك بمعايشتها بشكل أليف ليس فقط في مقولة الـ«أنا» فحسب، بل وفي مقولة الآخر، كحياة الإنسان الآخر، أي «أنا» الآخر، وهذا مهم من الخارج، أي حياة الإنسان الآخر التي تتم معايشتها من الناحية الخارجية والداخلية (أنظر الفعل اللاحق عن معايشة الحياة الداخلية من الخارج).

إن المشاركة الودية بالمعايشة هي وحدها التي تمتلك قوة الجمع بشكل هارموني لما يدخل مع الخارجي في مستو واحد وموحد، ولا يوجد مدخل قيمي للجسد الخارجي فيها نفسها من داخل الحياة التي نشارك بمعايشتها ذاتها. إن الحب وحده يجمع الحياة الداخلية المعاشه كمدخل فعال بالإنسان



الآخر من الخارج (توجه الذات المادي والحياتي نفسها) مع قيمة الجسد المعاشة من الخارج في الإنسان الموحد والوحداني كظاهرة جمالية ويجمع التوجه والاتجاه، الأفق والمحيط. فالإنسان الهادف هو نتاج وجهة النظر الإبداعية والجمالية فيها وحدها، ولا تبالي المعرفة بالقيمة ولا تعطينا إنساناً وحدانياً ملموساً. أما الذات الأخلاقية فهي غير موحدة أبداً (حيث يعاش الواجب الأخلاقي الصرف في مقولة «أنا») ويفترض الإنسان الهادف ذاتاً فعالة جمالياً، توجد في الخارج (نحن هنا نتجرد عن معايشة الإنسان الدينية)، وتدخل المشاركة الودية (المشاركة عن طريق الود)، في المعايشة من البداية في الحياة التي يشارك بمعايشتها قيمياً والمتوافقة معها ويترجمها من البداية إلى سياق دلالي قيمي جديد، وتمكن أن تضبطها زمانياً وتصوغها مكانياً. إن المشاركة بمعايشة الحياة الصرفة مجردة من أية وجهات نظر أخرى، باستثناء تلك التي تمكن من داخل الحياة التي تتم المشاركة بمعايشتها، ولا توجد بينها وجهات نظر نشطه من الناحية الجمالية، من داخل الشكل الجمالي ولا يبرر كتعبير مطابق لها يسعى إلى حد القول الذاتي الصرف (قول العلاقة الفطرية بالنفس ذاتها لوعي واحد)، وإنما من خلال الود الذي يأتي لملاقاتها بالحب الفعال جمالياً. ويعبّر الشكل بهذا السياق عن هذه العلاقة وتعتبر الحياة التي يتم التعبير عنها نفسها في التعبير فعالةً، ولكن إنساناً آخر موجوداً خارجها وهو المؤلف. فالحياة نفسها خاملة في تعبيرها الجمالي، لكن كلمة «تعبير» تبدو لنا بهذا الفهم غير موفقة ومن الواجب استبدالها بكلمة أكثر تجاوباً للفهم التعبيري الصرف. إن مصطلح علم الجمال الإنطباعي يعبر بشكل أدق عن الحديث الجمالي الفعلي وهو



تصوير للفنون المكانية، وكذلك والزمانية، أي الكلمة التي تنقل مركز الثقل من البطل إلى الذات الفعالة جمالياً، وهو المؤلف.

يعبر الشكل عن نشاط المؤلف بالنسبة للبطل، أي الإنسان الآخر، ونستطيع أن نقول بهذا المعنى، أن النشاط هو نتيجة العلاقة المتبادلة للبطل والمؤلف. غير أن البطل خامل في هذه العلاقة المتبادلة، فهو لا يعبّر عنه، ولكنه مع ذلك يحدد بنفسه الشكل، لأن الشكل يجب أن يتجاوب معه تحديداً، وينهي توجهه الحياتي المادي الداخلي من الخارج تحديداً. يجب أن يكون الشكل بهذه الحالة مطابقاً له، ولكنه ليس كتعبير ذاتي ممكن عنه أبداً، غير أن خمول البطل هذا بالنسبة للشكل غير معطى من البداية، بل هو قصدي (أي الشكل) ويتحقق بشكل فعال. يمتلك داخل العمل الفني ويحتله المؤلف والمشاهد ولا يبقيان منتصرين أبداً، حيث يتحقق هذا بمقولة خارج وجود المحبة المتوترة للمؤلف المتأمل وحده بالبطل. ويتمتع التوجه الحياتي الداخلي للبطل من داخله نفسه بضرورة فطرية، مشروعية ذاتية، تزجنا أحياناً بشكل قسري في دائرتها، في صيرورتها الحتمية جمالياً، صيرورتها الحياتية الصرفة، حتى إننا نضيع الموقف الثابت خارجها وتعبّر عن البطل من داخله نفسه ومعه أيضاً. إننا نملك شكلاً فعلياً، حيث يمتزج المؤلف والبطل كتعبير تعبيري صرف، نتيجة نشاط البطل، الذي لم نستطع أن نصبح خارجه، ولكن فعالية البطل نفسه لا يمكن أن تكون نشطة جمالياً: يمكن أن تكون فيه الحاجة، الندامة ومن ثم أخيراً الاعتراضات على المؤلف الممكن، ولكنها لا يمكن أن تخلق شكلاً منتهياً جمالياً.

يجب أن تكون هذه الضرورة الداخلية الفطرية لحياة البطل موجهة بشكل مادي، مفهومة من قبلنا، وأن تعاش بكل قوتها القسرية، بكل



أهميتها. وبهذا تكون النظرية التعبيرية محققة (مصيبة)، وكذلك في لباسها المتناسب مع هذه الحياة للشكل المهم من الناحية الجمالية والذي لا ينسب إليها، كتعبير، بل كإنهاء. يجب أن تقابل انفعاليته الناهية والمبررة والآتية من الخارج، أي الضرورة الفطرية المرتقبة (ليست سيكولوجية طبعاً، وإنما دلالية) للوعي الحي (أو وعي الحياة نفسها)، بحيث يجب أن تكمن الهبات ليس في مستوى الحياة المعاشة من الداخل نفسها كإغناء لها بالمادة (بالمضمون في تلك المقولة، حيث يتصرف الحلم وحده هكذا، ويكون المتصرف في الحياة الفعلية (المساعدة والخ) ولكن يجب أن تكمن في مستو، حيث تكون الحياة عاجزة، عندما تبقى هي نفسها ذاتها، وتعمل الفعالية الجمالية طوال الوقت على حدود (الحد هو الشكل) الحياة المعاشة من الداخل حيث تكون الحياة متجهة إلى الخارج، وحيث تنتهي الحياة (نهاية مكانية وزمانية ودلالية) وتبدأ حياة أخرى، حيث يكمن مجال صعب المنال من قبلها هي نفسها لفعالية الآخر. إن للمعايشة الذاتية ووعي الحياة الذاتي، وبالتالي للتعبير الذاتي عنها (تعبير التعبير) كشيء موحد، حدود قطعية. وتحدد هذه الحدود أولاً بالنسبة للجسد الخارجي الذاتي، فهي كالقيمة الموضحة جمالياً، والتي يمكن جمعها بشكل هارموني مع التوجه الحياتي الداخلي، وتكمن خلف حدود المعايشة الذاتية الموحدة، حيث لا يستطيع جسدي الخارجي في معايشتي للحياة، ذلك الذي تشغله بالنسبة لي في المشاركة بمعايشة الحياة الأليفة للإنسان الآخر وكل حياته بالنسبة لي، يجب أن تكون جمالية الخارجي لدرجة عليا جانباً مهماً من حياتي ولي أنا نفسي، ولكن هذا ليس هو نفسه أبداً الذي يعايشها بشكل قيمي حدسي، يتضح في مستوى قيمي موحد مع حياته الداخلية كشكلها، يوضح معايشة الذات



بشكل قيمي واضح على أنها مجسدة في الجسد الخارجي، كما أعايش أنا تجسيدية الإنسان الآخر هذه. وأكون نفسي كلي كائناً وموجوداً داخل حياتي، وإذا رأيت شكل حياتي بشكل ما، فإن حياتي التي سأراها ستصبح في الحال جانباً من حياتي المعاشة من الداخل، ستغنيها بشكل فطري، يعني أنها تكف عن كونها شكلاً فعلاً، تنهي حياتي من الخارج، وسوف لن تكون حدّاً، يستطيع أن يكون خاضعاً للمعالجة الجمالية التي تنهيني من الخارج. لنفترض أنني استطعت أن أكون فيزيائياً خارج نفسي، فلأحصل على إمكانية، إمكانية جسدية، أن أشكِّل نفسي من الخارج، ومع ذلك سوف لن يكون عندي أي مبدأ مقنع من الناحية الداخلية لصياغة نفسي في الخارج لنصب هيئتي الخارجية لأنها، أناي الجمالي إذا لم أستطع أن أصبح خارج حياتي في كلها، أن أتلقاها كحياء إنسان، لكن من الضروري من أجل هذا أن أتمكن من إيجاد موقف ثابت، وليس فقط خارجي فحسب، لا بل ومقنع من الناحية الداخلية، دلالياً خارج حياتي كلها، مع كل توجيهها الدلالي والمادي، مع كل رغباتها وسعيها ونجاحاتها، أن أتلقاها كلها في مقولة أخرى. ليس من الضروري قول الحياة نفسها، بل قول الحياة بشفاه الآخر لتكوين كل فني أو حتى مسرحية غنائية عاطفية.

وبهذا الشكل، نرى أن إدخال علاقة الحب أو الود بالحياة التي تتم المشاركة بمعايشتها، أي مفهوم المشاركة بالمعايشة الأليفة (المعايشة بالود) أو التمعن بالإحساس الذي يفهم ويشرح بشكل يخرّب بالأساس المبدأ التعبيري البحت: يتخذ حدث العمل الفني مظهراً آخر تماماً، يتطور في اتجاه آخر تماماً. وتبدو المشاركة بالمعايشة والتمعن بالإحساس أي كجانب مجرد لهذا الحدث بمعنى أحد هذه الجوانب وحدها، وزيادة على ذلك فإنه يكون



خارج جمالي، حيث تؤثر الفعالية الجمالية البحتة في لحظة الحب الإبداعي على المضمون الذي تتم المشاركة بمعايشته، يؤثر على الحب الذي يخلق الشكل الجمالي للحياة التي تتم المشاركة بمعايشتها، والذي يتوافق معها. يجب ألاّ يكون الإبداع الجمالي مشروحاً ومفسراً بشكل فطري لوعي واحد موحد، وسوف لن يكون في الحدث الجمالي مشترك واحد فقط يعايش الحياة ويعبر عن معايشته بشكل مهم فنياً، ولا تتم المطابقة بين ذات الحياة وذات الحياة الجمالية التي تشكل حياة النشاط هذه أبداً. هناك أحداث لا يمكن أن تتصاعد في مستوى وعي واحد وموحد، ولكنها تفترض وعيين منفصلين وأحداثاً تعتبر علاقة الوعي الواحد الجانب الجوهري البناء بالنسبة للوعي الآخر تحديداً كآخر، وتكون هذه الأحداث الفعالة من الناحية الإبداعية والجديدة أحداثاً وحدانية وحتمية. إن النظرية التعبيرية هي فقط أحد النظريات الفلسفية الكثيرة، الأخلاقية والفلسفية التاريخية والميتافيزيقية والدينية والتي يمكن أن نسميها نظريات مُفْقِرة (تجعل فقيرة)، لأنها تسعى لشرح الفعل الفعال والنشط عن طريق إفقاره، قبل كل شيء من خلال إفقاره الكمي لمشاركيه: حيث ينتقل الحدث في كل جوانبه من أجل الشرح إلى مستوى وعي واحد موحد، يجب أن نفهم الحدث بوحدته، أن نفهمه بشكل مفسر أيضاً في كل جوانبه، وبهذا تتحقق الكتابة العروضية (الإشاراتية) والنظرية الصرفة للحدث الواقع، ولكن تضع بذلك تلك القوى الإبداعية الفعلية التي خلقت الحدث في لحظة وقوعه (عندما كان ما يزال مفتوحاً) ويضيع المشاركون الأحياء وغير المتجانسين أو المتمازجين أبداً، وتبقى فكرة الإغناء الشكلي غير مفهومة وتقابلها المادية، المضمونية. وتعتبر هذه الفكرة هي الأساسية التي تحرك الإبداع الحضاري الثقافي الذي لا يسعى بكل ميادينه أبداً



لإغناء الموضوع بمادة فكرية له، لا بل تنقله إلى مستو قيمي آخر، تجلب له حب الشكل، تغيره من ناحية الشكل، ولا يمكن أن يكون هذا الإغناء الشكلي عند التمازج مع الموضوع المعالج. بم يغنى الحدث، إذا تم مزجه مع إنسان آخر: فقد أصبح بدل الاثنين واحد؟ وماذا يصيبني أنا إذا امتزجت بالآخر؟ سوف يرى هو (الآخر) وسيعرف فقط ما أراه وأعرفه، سوف يكرر فقط بنفسه حتمية حياتي: ليبق هو خارجي، لأنه لن يستطيع أن يرى وأن يعرف في وضعه هذا ما لا أراه ولا أعرفه من مكاني، ويستطيع إغناء حدث حياتي بشكل جوهري، وعندما أتمازج مع حياة الآخر، أعمِّق حتميتها وحدها، أضاعفها بشكل عددي فقط. وعندما نكون اثنان، فإنه يكون مهماً من وجهة نظر فعالية الحدث الفعلي، الذي ما يزال غائباً بعد الآخر، أي الإنسان الذي يشبهني تماماً (إنسانان)، بل إن الآخر بالنسبة لي هو إنسان. وبهذا المعنى، فإن عطفه البسيط على حياتي ليس تمازجاً في كائن واحد وليس تكراراً عددياً لحياتي، وإنما هو إغناء جوهري للحدث، لأنه يشارك بمعايشة حياتي بشكل جديد في مقولة قيمية جديدة لحياة الإنسان الآخر التي تضفي عليه صبغة قيمية أخرى، ويتم تلقيها بشكل آخر، وتبرر بشكل مختلف عن حياتي الشخصية. إن فعالية الحدث ليست باتحاد الكل في واحد، بل إنها في توتر خارج وجودي، وعدم التمازج في استخدام امتياز المكان الوحداني في خارج الناس الآخرين.

يتم وضع هذه النظرية المفقرة في أساس الإبداع الحضاري الثقافي ورفض المكان الوحداني، من نقيضها للآخرين، ويتم وضع الاشتراك بالوعي الموحد ومن ثم التكافل أو التمازج. وتفسر كل هذه النظرية، وقبل كل شيء النظرية التعبيرية في علم الجمال، عن طريق النظرية المعرفية لكل



الحضارة أو الثقافة الفلسفية خلال القرنين التاسع عشر والقرن العشرين. لقد أصبحت النظرية المعرفية مثالاً لنظريات كل ميادين الحضارة والثقافة الأخرى، حيث إن علم الأخلاق، أو نظرية التصرف تُستبدل بنظرية المعرفة للتصرفات الكاملة سابقاً، أمّا علم الجمال أو نظرية الفعل الجمالي (النشاط الجمالي) فقد استبدلت بنظرية معرفة الفعل الجمالي الذي يجري، يعني أنها لا تجعل موضوع فعلها للحدث الجمالي نفسه بشكل مباشر، وإنما إسقاطه النظري الممكن، أي المعرفة، لذلك فإن وحدة وقوع الحدث تستبدل بوحدة وعي وفهم الحدث، فالذات هي المشترك بالحدث وتصبح ذاتاً لإدراك الحدث النظري البحت الذي لا يشترك فيه أحد. إن الوعي المعرفي، أي وعي العلم، هو وعي موحد ووحداني (أو على الأصح واحد)، يجب أن يكون كل ما له علاقة بهذا الوعي محدداً من قبله نفسه، ويجب أن تكون كل تعينيتة تعينيه الفعال: يجب أن يكون تعيين الموضوع تعريفاً للوعي. لا يمكن أن يكون للوعي المعرفي بهذا المعنى خارج ذاته وعياً آخر، ولا يمكن أن يدخل بعلاقة مع الوعي الآخر المستقل، وغير المتمازج معه. وكل وحدة هي وحدته وهي لا تسمح بوجود وحدة أخرى بجانبه، مستقلة عنه (وحدة الطبيعة، ووحدة الوعي الآخر)، وحدة مستقلة لها سيادتها، تقابله بمصيرها المحدد من قبله. يبدع هذا الوعي الموحد ويكوِّن موضوعه كموضوع، وليس كذات، وتعتبر الذات بالنسبة له مجرد موضوع، ويتم فهم ومعرفة الذات فقط كموضوع التقييم وحده، ويستطيع التقييم وحده أن يجعله ذاتاً تحمل حياتها المشروعة لذاتها التي تعايش مصيرها ومع ذلك فإن الوعي الجمالي، الوعي المحب والذي يفترض القيمة، هو وعي الوعي، أي وعي المؤلف، أي الأنا ووعي البطل وبالتالي وعي الآخر. إننا نملك في الحدث



الجمالي التقاء وعيين، غير متمازجين أبداً بحيث ينسب وعي المؤلف إلى وعي البطل. وليس من وجهة نظر تكوينه المادي، أي الأهمية الموضوعية المادية، وليس من وجهة نظر الوحدة الذاتية الحياتية ويثبِّت وعي البطل هذا بشكل ملموس (وتكون درجة الملموسية مختلفة، طبعاً)، ويتم تجسيده وإنهاؤه بالحب، أما وعي المؤلف كوعي معرفي فإنه لا ينتهي.

إذن إن الشكل المكاني ليس شكل العمل بالمعنى الدقيق كموضوع، بل هو شكل البطل وعالمه، أي الذات: وبهذا يكون علم الجمال التعبيري محقاً (طبعاً مع الأخذ بعين الاعتبار عدم الدقة وحيث يمكن القول إن شكل الحياة المصورة في الرواية هو شكل الرواية، أعني الرواية بما في ذلك لحظة الانعزال أي البدعة الوهمية تحديداً التي هي شكل تملك الحياة. لكن وعلى خلاف علم الجمال التعبيري، فإن الشكل ليس تعبيراً صرفاً للبطل وحياته، وإنما يعبِّر عن البطل، يعبر عن علاقة المؤلف الإبداعية به أيضاً، بحيث يكون هذا الأخير جانباً فعلياً من الشكل. ولا يمكن هذا الشكل الجمالي أن يكون مؤسساً من داخل البطل، من داخل توجهه المادي والدلالي، يعني الأهمية الحياتية الصرفة، حيث يتم تأسيس الشكل من داخل الآخر، أي المؤلف وتتطابق ردة فعله الإبداعية إزاء البطل، وكذلك حياته التي تخلق القيم معها تماماً، ولكن لا تكون لها علاقة جوهرية بها. إن ردة الفعل الإبداعية هي الحب الجمالي، أما علاقة الشكل الجمالي المطابق للبطل وحياته والذي يؤخذ من الداخل، فهي علاقة وحدانية بعض الشيء للمحب بالمحبين (طبعاً، مع الغياب التام للجانب الجنسي)، هي علاقة التقييم غير المعلّل بالشيء (المادة) (أحبه مهما يكن، أو حبيبي وأحبه ولو كان عبداً أسود، أو القرد بعين أمه غزال) وتلي ذلك مثالية فعالة، أي هبة الشكل أو



علاقة المؤكِّد بالمؤكَّد بما يتخذ علاقة الهبة بالحاجة وطلب الرحمة للجريمة والعفو عن المذنب، وكل هذه العلاقات (ويمكن هنا أن نزيد العدد) تكون أشبه بالعلاقة الجمالية للمؤلف بالبطل، أو الشكل بالبطل وبحياته. فالجانب الجوهري الذي يجمع هذه العلاقات جميعاً هو الهبة أو الوحي الموافق فعلاً بما يُهدى، من جهة، وعلاقته العميقة بما يهدي تحديداً من جهة أخرى: ليس هو، وإنما بالنسبة له. ومن هنا فإن الإغناء يحمل طابعاً شكلانياً ومنتصراً، ينتقل بما يُهدى إلى مستو آخر من الكينونة، حيث لا ينقل إلى مستو جديد المادة (أي المادة) وإنما الذات، يعني البطل، وبالنسبة له وحده يمكن أن يكون الواجب الجمالي، يمكن أن يكون الحب الجمالي وكذلك هبة الحب.

يجب أن يستخدم الشكل الجانب المتوافق مع وعي البطل (أي المشاركة بمعايشته الممكنة الذاتية وكذلك التقييم الذاتي الملموس) والذي ليس له علاقة به، الذي يحدده ككل من الخارج، أي توجهه نحو الخارج ومن ثم حدوده، بحيث يحدد حدود كله. إذن إن الشكل هو الحد المعالج بشكل جمالي. وبهذه الحالة يجري الحديث عن هذا الجسد، وكذلك عن حد النفس، عن حد الروح (أي التوجه الدلالي). وتعاش الحدود بشكل مختلف تماماً: تعاش من الداخل في الوعي الذاتي، أما في الخارج في المعايشة الجمالية للآخر، حيث أنطلق أنا في كل فعل داخلي وخارجي من توجهي المادي الحياتي من نفسي، فأنا لا أقابل أحداً مهماً قيمياً، ينهيني بشكل إيجابي، فأنا أمشي أمام نفسي وأقطع حدودي، وأستطيع أن أتلقاها من الداخل كعائق، وليس كإنهاء أبداً. أمّا الحد المُعاش للآخر فينهيه بشكل إيجابي، يحوطه كله، يحوط كل أفعاله، يتصل معه ويدخِل التوجه الحياتي للبطل كله في جسده كحد مهم جمالياً، يتجسد ويصبح المعنى الثنائي للحد أكثر وضوحاً في المستقبل.



نصل الحدود معاً، نعايش البطل من الداخل، ونصل مرة أخرى وننهيه من الخارج بشكل جمالي. وإذا كنّا في الحركة الأولى خاملين من الداخل، فإننا نكون في الحركة المقابلة فعالين من الخارج، ويملأ النقاءُ هاتين الحركتين على سطح الإنسان، يملأ حدوده القيمية، يؤجج نار قيمته الجمالية.

من هنا فإن الكينونة الجمالية، أيَ الإنسان الهادف غير مدعّمة من الداخل، من الوعي الذاتي الممكن، لذلك فإن الجمال يبدو لنا حاملاً ساذجاً وعفوياً، لأننا نتجرد عن فعالية المؤلف - المتأمل، ولا يعرف الجمال عن نفسه، ولا يمكن أن يدعم نفسه، فهو موجود، وهو هبة مأخوذة بتجرد عن الذي يهدي وعن الفعالية المدعمة من الداخل، لأنها مدعمة من داخل النشاط الذي يهدي.

إن النظرية الإنطباعية لعلم الجمال والتي تنسب لنفسها كل البنى الجمالية التي يكون مركز ثقلها متواجداً في الفعالية النشطة من الناحية الشكلانية للفنان أمثال فيدلر، غيلد برانت، غانسليك، ريغل، فيتاسيك الذين يسمون شكلانيين (إن كانط يِّشكل مكاناً إزدواجياً، يتخذ موقفاً مزدوجاً، كنقيض للنظرية التعبيرية)، ولا نقصد المؤلف وإنما البطل كعنصر مستقل رغم أنه خامل في الحدث الفني، حيث لا يوجد تحديداً حدث، أي علاقة حية بالنسبة لعلم الجمال الإنطباعي، ويفهم إبداع الفنان كفعل أحادي، لا تقابله الذات الأخرى، وإنما الموضوع وحده وحيث يخرج الشكل من خصوصيات المادة: الصوتية والمرئية وإلى ما هنالك. وبهذا المدخل لا يمكن أن يكون الشكل مدعّماً عميقاً، وهي تلقى بالنتيجة النهائية شرحاً ممتعاً أكثر دقة أو أقل. ويصبح الحب الجمالي، إذن، بدون مادة، أي عملية صرفة، بدون مضمون من الحب، ينفذه الحب، وتلتقي النهايتان: يجب أن تصل النظرية



الإنطباعية إلى اللعبة، لكن هذه اللعبة من نوع آخر، وهي ليست اللعبة بالحياة من أجل الحياة، كما يلعب الأطفال، وإنما بالود وحده، الود الذي يخلو من المضمون للحياة الممكنة، عن طريق جانب عارض للتدبير الجمالي والانتهاء للحياة الممكنة وحدها، ويكون للنظرية الجمالية مؤلف بحت بدون بطل وتتحول فعاليته الموجهة نحو المادة إلى فعل فني صرف.

والآن عندما بيّنا أهمية الجوانب التعبيرية والإنطباعية للجسد الخارجي في حدث العمل الفني، يصبح واضحاً أن الجسد الخارجي تحديداً يعتبر مركزاً قيمياً للشكل المكاني. ويتوجب هنا أن نطور الآن هذه النقطة بشكل مفصل بالنسبة للإبداع الفني الكلامي.

كل البطل المكاني وعالمه في الإبداع الفني الكلامي

إنها نظرية الأفق والمحيط. إلى أي حد يكون للإبداع الفني الكلامي علاقة بالشكل المكاني للبطل والعالم؟ لا يخضع للشك طبعاً، أن للإبداع الكلامي علاقة بشكل البطل وبعالمه المكاني الذي ينتشر فيه حياته. أو هل تكون له علاقة بشكله المكاني كشكل فني، فهذا يستدعي قليلاً من الشك، ويجاب في أكثر الأحوال على هذا الشكل بمعنى سلبي، ومن الضروري أخذ هذا بعين الاعتبار كأهمية وثنائية الشكل الجمالي من أجل حله الصحيح. كما أشرنا سابقاً، إن الشكل الفني يمكن أن يكون داخلياً وخارجياً، أن يكون شكلاً تجريبياً أو بشكل آخر، شكل موضوعه الجمالي، أي ذلك العالم الذي يبنى على أساس العمل الفني المعطى، لكنه لا يتطابق معه، مع شكل العمل الفني، أي الشكل المادي. وعلى هذا الأساس من الاختلاف لا يمكن، طبعاً، التأكيد على تشابه الموضوعات الجمالية لفنون مختلفة: الفن التشكيلي والشعر والموسيقا وإلى ما هنالك، بحيث نرى الفرق



في وسائل تحقيق وبناء الموضوع الجمالي، يعني سحب اختلاف الفنون إلى الجانب التقني (التكنيكي) فقط. لا، إن الشكل المادي والذي يشترط فيما بعد إذا كان هذا العمل تشكيلياً إما شعرياً وإما موسيقياً، وهو يحدد بشكل جوهري بنية الموضوع الجمالي الموافق بحيث يجعله أحادياً إلى حد ما، ويركز بذلك على هذا الجانب أو ذاك، ومع ذلك فإن الموضوع الجمالي متعدد الجوانب وملموس وكذلك الأمر بالنسبة للواقع الأخلاقي المعرفي (أي العالم المعاش) الذي يتم تبريره فيه بشكل فني، وينتهي بحيث يكون عالم الموضوع الفني هذا ملموساً ومتعدد الجوانب في الإبداع الكلامي (وأقل ما يمكن في الموسيقا). لا يخلق الإبداع الكلامي شكلاً خارجياً مكانياً، لأنه يعمل بالمادة المكانية كالفن التشكيلي والزخرفة والرسم. وتكون الكلمة مادته (ويكون الشكل المكاني لتوضيح النص هو المقطع أو الفصل أو الباب)، وكذلك الشخصيات المعقدة في الشعر السَفسطائي وإلى ما هنالك، وتكون أهميتها ضئيلة، ولا تكون هذه المادة من جوهرها مكانية (أما الصوت في الموسيقا فهو الآخر أقل مكانية). غير أن الموضوع الجمالي المصور بالكلمة، طبعاً، لايتألف من كلمات فقط، رغم أن فيه الكثير مما هو كلامي بحت ويكون للرؤية الجمالية شكل مهم من الناحية الفنية، داخلي ومكاني، ويصوّر هذا الشكل بكلمات نفس العمل (وبنفس الاتجاه فإن الفن التشكيلي يصور بالألوان)، أما الرسم فيصور بالخطوط، ومن هنا لا ينتج أن الموضوع الجمالي يتألف من الخطوط فقط أو الألوان. المسألة تكمن تحديداً بأن نخلق من هذه الخطوط والألوان مادة ملموسة.

إذن، لا شك، أن الشكل المكاني كامن داخل الموضوع الجمالي والذي تعبر عنه الكلمة في العمل. أما كيف يتحقق هذا الشكل الداخلي فهذه



مسألة أخرى. أيجب أن يكون الشكل مصاغاً في التمثيل الحرفي الصرف الواضح والتام، أو يتحقق معامله الإرادي الانفعالي فقط والذي يناسب لهجته الحسية له، بحيث يمكن أن تكون الصيغة الانفعالية وكذلك التمثيل المرئي مفتوحاً، عابراً؟ أو إنها تغيب تماماً بدخوله في الكلمة (إن اللهجة الإرادية - الانفعالية رغم أنها مرتبطة بالكلمة وكأنها مثبتة بصورتها الصوتية والذاتية، لكنها لا تنسب، طبعاً للكلمة، وإنما للمادة التي يتم التعبير عنها بالكلمة)، حتى ولو أنها لم تتحقق في الوعي على شكل صورة حسية، لأن اللهجة الانفعالية تفهم بالمادة وحدها، (رغم أنها تتطور مع صوت الكلمة). إن الدراسة الدقيقة للمسألة التي نعالجها تخرج خارج حدود الدراسة الراهنة، لأن مكانها كامن في علم جمال الإبداع الكلامي، وتكفي من أجل مشكلتنا إشارات سريعة فقط بهذا الخصوص. ولا يتحقق الشكل المكاني أبداً بكل انتهائه المرئي وامتلائه (وكذلك لا يتحقق الشكل المكاني أيضاً مع كل انتهاء الصوتية والامتلاء)، حتى في الفنون التشكيلية، لأن الامتلاء المرئي والانتهاء يميزان الشكل المادي الخارجي فقط للعمل، ولا تسحب ميزات هذا الأخير على الشكل الداخلي (حتى إن الصورة المرئية للشكل الداخلي في الفنون التشكيلية ذاتية لدرجة كبيرة)، يعاش الشكل الداخلي المرئي بشكل إرادي - انفعالي، وكما لو أنه كان منتهياً ومكتملاً، ولكن هذا الانتهاء والاكتمال لا يمكن أن يكون أبداً تمثيلاً محققاً. إن درجة تحقيق الشكل الداخلي، طبعاً للتمثيل المرئي مختلفة في الأنواع المختلفة للإبداع الكلامي في أعمال مستقلة مختلفة.

إن هذه الدرجة عالية في الملحمة(مثلاً من الضروري أن يكون وصف المظهر الخارجي للبطل في الرواية بشكل مرئي، رغم أن الصورة الحاصلة



على أساس المادة الكلامية سوف تكون ذاتية من الناحية المرئية عند قرّاء مختلفين) وفي الشعر الغنائي العاطفي، فإن هذه الدرجة أقل وبخاصة في الشعر الروماني، فيخرّب هنا الانطباع غالباً الدرجة العالية لأهمية المرئي والمادة التي رسختها الرواية، لكن لا يخلو الأمر هنا في كل مكان من المعادل الإرادي - الانفعالي لشكل المادة من التوجه الإرادي - الانفعالي نحو هذا الشكل ولو أنه غير ممثل بشكل مرئي التوجه يخلقه كقيمة فنية، لذلك يجب أن يتم الاعتراف بالجانب الفني - الزخرفي - النقشي وأن يكون مفهوماً للإبداع الفني الكلامي.

إن جسد الإنسان الخارجي معطى وكذلك حدوده الخارجية وكذلك عالمه (في المعطى خارج الجمالي للحياة) وهذا جانب ضروري دافع لمعطى الكينونة، وبالتالي فهي تحتاج إلى ود جمالي وبالتالي إلى ترميم ومعالجة وتبرير (تعليل) ويجري هذا بكل الوسائل التي يمتلكها الفن: الألوان، الخطوط، المادة، الكلمة ومن ثم الصوت. وبما أن الفنان يتعامل مع كينونة الإنسان وعالمه، فإنه يتعامل مع معطاه المكاني أيضاً ومع الحدود الخارجية لجانب ضروري لهذه الكينونة. عندما ينقل الفنان هذه الكينونة للإنسان إلى مستو جمالي، فإنه يجب عليه أن ينقل شكله إلى هذا المستوى بالحدود التي يحددها نوع المادة (الألوان، الأصوات، وإلى آخره).

يخلق الشاعر المظهر الخارجي، الشكل المكاني للبطل وبمساعدة مادة الكلام، فهو لا يفهم عدم جدواه من الداخل وكذلك حقيقته للمعرفة التي تبرر من الناحية الجمالية ويجعله مهماً من الناحية الفنية.

إن الصورة الخارجية التي تعبّر عنها الكلمات بشكل لا يختلف وهي تمثل بشكل مرئي (لدرجة معينة) مثلاً، في الرواية، أو المعايشة بشكل إرادي -



انفعالي فقط لأهمية الإنهاء، وهي ليست مجرد تعبيرية، ولكنها انطباعية - فنية أيضاً. ونستخدم هنا كل الجوانب التي عرضناها، تخضع الصورة الكلامية لها كالصورة الفنية ويكون هنا موقف خارج الوجود وحده قيمة جمالية للشكل، ويعبر الشكل عن علاقة المؤلف بالبطل، حيث يجب عليه أن يشغل موقفاً ثابتاً خارج البطل وعالمه يجب أن يستخدم كل الجوانب المتوافقة مع شكله.

يتشكل العمل الكلامي من الخارج بالنسبة لكل من الأبطال، وعندما نقرؤه يجب أن نترقب الأبطال من الخارج وليس من الداخل. لكن يبدو تفسير الشكل التعبيري الصرف في الإبداع الكلامي تحديداً (وأكثر من غيره في الموسيقى) مغرياً جداً ومقنعاً (البطل والمادة)، لأن خارج وجود المؤلف - المشاهد لا يحمل مثل هذه الدقة المكانية، كما في الفنون التشكيلية (ويتم تبديل التصورات الحسية بمقابل إرادي - انفعالي مرتبط بالكلمة). من جهة أخرى فإن اللغة كمادة محايدة بما فيه الكفاية، بالنسبة للخير الأخلاقي - المعرفي، حيث يستخدم كتعبير عن النفس وكإخبار، أي بشكل تعبيري ونسحب نحن هذه الخبرات اللغوية التعبيرية (قول النفس وتحديد الموضوع) إلى تلقي أعمال الإبداع الكلامي. يضاف أخيراً، إلى ذلك، خمولنا المرئي والمكاني أثناء التلقي: وكما أن المعطى الكلامي الجاهز يصور بالكلمة، ولا يكون واضحاً الخلقُ الفعال والمحب للشكل المكاني بالخط وباللون، الخلق يخلق ويولد الشكل من الخارج بحركة اليد وكل الجسم أي الحركة - الإيماء المنتصر والمحاكي. إن اللفظ اللغوي والإيماء ولأنهما كاللغة في الحياة، يتمتعان بنزعة تعبيرية أقوى بكثير (اللفظ والحركة إما أن تعبّر، وإما أن تحاكي) وتستطيع تناغمات المؤلف - المتأمل الإرادية - الانفعالية الخالقة أن تمضغ بالتناغمات



الحياتية الصرفة، لذلك يجب أن نشير بشكل خاص أن المضمون (أي ما يدخل في البطل، حياته من الداخل) وشكله غير مبررين وغير مشروحين في مستوي وعي واحد، ويتحقق اللقاء والهبة الفنية للشكل فقط على حدود وعيين، على حدود الجسد وبدون هذا السحب المبدئي للآخر، كهبة له تبرره وتنهيه (تبرير جمالي - فطري)، فإن الشكل عندما لا يجد أساساً داخلياً من داخل فعالية المؤلف المتأمل، يجب أن يتحول إلى أليف استمتاعي، إلى جميل أليف بالنسبة لي مباشرة، كما أحس بالبرودة بشكل مباشر أو بالدفء، ويخلق المؤلف مادة المتعة بشكل تقني، يحس المتأمل بهذه المتعة بشكل خامل. لا يمكن أن تكون التناغمات الإرادية - الانفعالية للمؤلف والتي تؤكد بشكل فعال وتخلق المظهر الخارجي كقيمة فنية، أن تكون منسقة بشكل مباشر مع التوجه الحياتي الدلالي للبطل من الداخل دون استخدام مقولة الآخر القيمية الوسيطة. وبفضل هذه القيمة وحدها يمكن جعل المظهر الخارجي شاملاً ومنتهياً بالنسبة للبطل حتى الامتلاء، وبالتالي إدخال توجه البطل الدلالي والحياتي في مظهره الخارجي كما في شكله، وكذلك من إحياء مظهره الخارجي وخلق إنسان هادف كقيمة موحدة.

كيف تصور موجودات العالم الخارجي بالنسبة للبطل في عمل الإبداع الكلامي وأي مكان تحتل فيه؟.

من الممكن إتحاد مزدوج للعالم مع الإنسان من داخله، أي كأفقه، ومن الخارج كمحيطه، حيث يقابلني الشيء (المادة) من داخل نفسي ضمن سياق حياتي الدلالي - القيمي كمادة توجهي الحياتي الأخلاقي (المعرفي والعلمي)، وهي هنا (أي المادة ليست جانباً من حدث كينونتي الوحيدة والوحدانية المفتوحة والتي أشترك معها وتنفتح بشكل قسري في إنطلاقتها). إن العالم



من داخلي مشترك بكينونتي الفعلية وهو الأفق للوعي الفاعل والمتصرف، وأستطيع التوجه بهذا العالم كحدث، أستطيع أن أنظم محتواه المادي في المقولات (الخير والحق والضرورة العملية) المعرفية والأخلاقية والعملية فقط(عندما أكون أنا داخل ذاتي)، وبهذا يشترط مظهر كل مادة بالنسبة لي مقاماً إرادياً - انفعالياً، يفترض قيمته وأهميته. إن العالم من داخل وعيي المشترك بكينونتي هو مادة التصرف (أي التصرف- الفكرة والتصرف- الإحساس والتصرف- الكلمة والتصرف والفعل) حيث يكمن مركز ثقله في المستقبل، المرغوب به، الواجب، وليس في معطى المادة المغرور، بوجوديتها، بحاضرها، بكليتها وتحقيقيتها السابقة، ولا تنتهي علاقتي بكل مادة من الأفق أبداً، لكنها محددة، لأن حدث الكينونة في كله مفتوح، يمكن أن يتغير مكاني في كل لحظة، وأنا لا أستطيع الإبطاء والهدوء. إذ إن المقابلة للمادة المكانية والزمانية هي مبدأ الأفق، فالمواد لا تحيط بي، بجسدي الخارجي بوجوديتها ومعطاها القيمي، لا بل تقابلني كمواد توجهي الحياتي الأخلاقي والمعرفي في حدث الكينونة الذي ما يزال خطراً ولا تعطي وحدته معناه وقيمته وإنما تحدده فيما بعد.

وإذا لجأنا إلى عالم العمل الفني، فإننا سنتأكد بدون تعب أن وحدته وبنيته ليستا وحدة وبنية وأفق البطل الحياتي أي أن مبدأ بنائه ونظامه نفسه متوافق مع وعي البطل نفسه الممكن والفعلي، بالمنظر الكلامي الطبيعي وكذلك وصف الجو العام ومن ثم تصوير العيشة، أي الطبيعة والعيشة وإلى ما هنالك. ولا توجد هنا عناصر حدث الكينونة المفتوح والموحد، لأنها عناصر أفق الوعي المتصرف الفاعل للإنسان (المتصرف أخلاقياً ومعرفياً). لا شك توجد كل المواد المصورة في العمل ويجب أن يكون لها علاقة جوهرية بالبطل،



وفي أسوأ الأحوال فهي تكون وصلة خارجية، غير أن هذه العلاقة معطاة في مبدئها الجمالي المهم ليس من داخل وعي البطل الحياتي. يعتبر الجسد الخارجي وروح الإنسان الخارجية مركز التوضيح المكاني والفهم القيمي للمواد الخارجية المصورة في العمل. تتناسب كل الأشياء مع شكل البطل، مع حدوده الخارجية والداخلية (حدود الجسد وحدود الروح).

يفهم العالم المادي داخل العمل الفني ويتناسب مع البطل كمحيط له، ويتم التعبير عن خصوصية المحيط قبل كل شيء بالاتحاد الشكلاني الخارجي للطابع الزخرفي - الفني - النقشي: في تناسب ألوان الخطوط في تناظرها والامتزاجات الجمالية البحتة الأخرى والتي لا معنى لها. لا يبلغ هذا الجانب الإبداع الكلامي، طبعاً، انتهاء خارجياً ورؤيوياً(في التصوير)، لكن المعادلات الإرادية - الانفعالية للتصورات الرؤيوية الممكنة تتناسب في الموضوع الجمالي مع هذا الكل، الكل الفني الزخرفي العجيب (نحن لا نعالج هنا اتحاد الفن التشكيلي والرسم والزخرفة والنقش) فالمادة مستقلة كاجتماع الألوان والخطوط، فهي تؤثر علينا بجانب البطل وحوله، أما المادة فلا تقابل البطل في أفقه، لأن تلقيه يتم ككل ويمكن أن يحاط من كل الاتجاهات. واضح أن مبدأ التنظيم والصياغة الفنية - الزخرفية الصرفة هذا للعالم المادي الخارجي متوافق تماماً مع الوعي الكائن للبطل، لأن الألوان والخط والمادة في تفسيرها الجمالي هي حدود بعيدة للمادة، للجسم الحي، حيث تتوجه المادة خارج النفس، حيث تكون المادة موجودة بشكل قيمي في الآخر وللآخر وهي تشترك مع العالم، حيث لا تكون موجودة من داخل نفسها ذاتها.



الفصل الثالث

كل البطل الزماني

(مشكلة الإنسان الداخلي- الروح)

١ - الإنسان في الفن هو إنسان كلي: لقد عرضنا في الفصل السابق جسد الإنسان الخارجي كجانب مهم من الناحية الجمالية وكذلك العالم المادي كمحيط للجسد الخارجي. لقد اقتنعنا أن الإنسان الخارجي (مظهر الإنسان الخارجي) كقيمة فنية - زخرفية وعالمه المتناسب والمتحد معه من الناحية الجمالية متوافقان مع الوعي الإنساني في الذاتي الممكن بشكل فعلي، ومن ثم مع مقولته: أنا - بالنسبة لنفسي، مع وعيه الكائن والذي يعايش حياته، وهي لا يمكن أن تكمن بشكل مبدئي على حد العلاقة القيمية بالنفس ذاتها. إن الفهم الجمالي وبناء الجسد الخارجي وعالمه هو هبة الوعي الخارجي (أي المؤلف - المتأمل)، وهو ليس تعبيراً عنه من داخل نفسه ذاتها، بل هو العلاقة الخلاقة التي تخلق إبداع المؤلف أي الآخر به. يتوجب علينا في هذا الفصل تدعيم ذلك نفسه بالنسبة للإنسان نفسه، بالكل الداخلي لروح البطل كظاهرة جمالية وتتوافق الروح كمعطى، لكل معاش من الناحية الفنية كحياة البطل الفنية مع توجهه الدلالي والحياتي، مع وعيه الذاتي. وسوف نتأكد أن الروح ككل داخلي وصيروري بالزمان المعطى، ككل كائن، ستبنى في مقولات جمالية، وهي الروح التي تبدو من الخارج في الآخر.

إن مشكلة الروح، من الناحية المنهجية النظرية، هي مشكلة علم الجمال تحديداً، فهي لا يمكن أن تكون مشكلة (قضية) علم النفس أو العلم المجرد



(النظري) والتجريبي، لأن الروح رغم أنها تتطور وتصير في الزمان فهي كل فردي، قيمي وحر. ولا يمكن أن تكون الروح مشكلة علم الأخلاق أيضاً، لأن الذات الأخلاقية تعطى لي أنا كقيمة، ولا يمكن أن تكون محددة أبداً، كائنة، أن تكون متأملة، أي إنها في «أنا بالنسبة لنفسي». فالروح المثالية هي تلك التي تعبر عن معطى صرف، يبنى على أساس المعايشة الذاتية والعلاقة الوحيدة بالنفس ذاتها، وتحمل الـ«أنا» المتوافقة مع نظرية المعرفة طابعاً شكلانياً بحتاً (على أساس المعايشة الذاتية أيضاً). نحن هنا لا نتطرق للمشكلة (القضية) الميتافيريقية - الدينية (لأن الميتافيريقية لايمكن أن تكون إلاّ دينية)، لكن لاشك أن مشكلة الخلود تخص الروح وليس النفس، ذلك الكل القيمي الفردي الذي يسير في زمان الحياة الداخلية والذي يعاش من قبلنا في الآخر، والذي يصور ويوصف في الفن عن طريق الكلمة واللون والصوت، فالروح كامنة في مستو قيمي آخر مع جسد الآخر الخارجي، ولا تنفصل عنه في لحظة الموت والخلود (البعث في الجسد). لا توجد داخلي أنا نفسي ذاتي روح كمعطى، ككل قيمي كائن فيّ سابقاً، لي علاقة بها، ولا يمكن أن يخلق انعكاسي، بما أنه فيّ، أن يخلق روحاً، وإنما يخلق فقط ذاتية خربة، زائفة، شيئاً لا يمكن أن يكون، ولا يمكن أن تمتلىء حياتي الداخلية التي تسير بالزمان بالنسبة لي نفسي، بشيء قيم وغال. يجب أن يكون قانعاً، وأن يكون خالداً لغيره (وتفهم إدانة النفس الأبدية وتكون حدسية بعلاقتي الفريدة والصرفة بنفسي ذاتي، وأستطيع أن أتكافل مع هذه الإدانة من الداخل). وأستطيع أنا أن أضيّع من النفس روحي، ويجب عليّ ذلك، ويمكن أن تصان بقواي أيضاً.

ما هي مبادىء تنظيم وبناء وبالتالي صيغة الروح (أي هدفيتها) في الرؤية الفنية الفعالة؟



٢ - إن العلاقة الإرادية - الانفعالية تتعين بالآخر الداخلي. إنها مشكلة الموت (الموت من الداخل والموت من الخارج). إن مبادىء صوغ النفس هي مبادىء صوغ الحياة الداخلية من الخارج من وعي الآخر، وهنا يسير عمل الفنان في حدود الحياة الداخلية، حيث تكون الروح مقلوبة من الداخل خارج ذاتها (أي موجهة)، فالإنسان الآخر الذي يقع خارجي وقبالتي ليس مجرداً فحسب، بل إنه داخلي أيضاً. نستطيع أن نقول عندما نستخدم طباقاً أو جناساً بخصوص الوجود الداخلي، والوجود أيضاً (الإنسان الآخر يقع في المقابل)، ولا توجد أية معايشة داخلية للإنسان الآخر: فرحه، ألمه، رغبته، سعيه وأخيراً توجهه الدلالي، وإذا لم تكن جميعاً في أي شيء خارجي، ولم تقل ولم تنعكس على وجه أو في تعبير العيون، ولكنني مع ذلك أفهمها وأتوسمها (من خلال سياق الحياة) - حيث توجد كل معايشاتي في خارجي، خارج عالمي الداخلي الشخصي (دعها تعاش من قبلي بشكل ما، ولكنها مع ذلك لا تنسب قيمياً إليّ ولا تلتصق بي وكأنها مني) خارج أناي بالنسبة لنفسي، فهي تتجلى لي في الكينونة، في جوانب الكينونة القيمية للآخر.

وعندما تتم معايشة خارجي بالآخر، يكون للمعايشات شكل خارجي، موجه نحوي، ضد داخلي، ويمكن تأمله بحب ويجب ألاّ ننسى، كما لا ينسى وجه الإنسان (وليس كما نذكر معايشاتنا السابقة). يجب أن نثبّت، أن نصوغ بذلك) ليس بالأعين الفيزيائية، وإنما بالأعين الداخلية. إن شكل روح الآخر هنا وكأنه جسد داخلي شفاف هو القراءة الفنية الرؤيوية - الحدسية: الطبع، التيب، الكاراكتر وإلى ما هنالك، أي أن انعكاس المعنى في الكينونة، الانعكاس الذاتي، واستخدام المعنى عندما نلبسه للجسد الداخلي الميت هو كل ما يكون مثالياً، بطولياً وإيقاعياً وإلى آخره. تسمى



عادة فعاليتي هذه والتي تأتي من الخارج بالنسبة للعالم الداخلي للآخر فهماً عاطفياً. تجب الإشارة أن الطابع الفني، الفعال والإضافي الذي يتم وصله بشكل مطلق. إن كلمة «فهم» بتفسيرها الواقعي - الساذج العادي يدفعنا دائماً نحو الضلال، والمسألة ليست أبداً في التصوير الخامل والدقيق أو في مضاعفة معايشة الإنسان الآخر فيّ (ولا تمكن هذه المضاعفة)، وإنما في نقل المعايشة إلى مستو قيمي آخر تماماً، إلى مقولة التقييم الجديد والصياغة. إن الألم الآخر الذي أشارك بمعايشته هو ألم آخر تماماً، وزيادة على ذلك فهو مهم وجوهري بهذا المعنى أكثر من ألمه بالنسبة له نفسه مما يخصّني فيّ، ويعتبر مفهوم الألم المتطابق المنطقي لنفسه مشتركاً هنا وجانباً مجرداً ولا يتحقق أبداً بقاؤه، لأن «الألم» أيضاً يتبين في تفكيره الحياتي. إن الألم الآخر، الذي تتم المشاركة بمعايشته هو تشكل جديد تماماً لكينونتي، يتحقق من قبلي، من مكاني الوحداني بشكل داخلي داخل الآخر. إن الفهم العاطفي ليس تصويراً وإنما تقييم جديد تماماً، استخدام للواقع المتناسب فنياً في كينونة خارج حياة الآخر الداخلية، حيث يعيد الحب العاطفي بناء الإنسان الداخلي كله في مقولات ود جمالية لكينونة جديدة في مستو جديد من العالم.

من الضروري قبل كل شيء تبيان طابع العلاقة الإرادية- الانفعالية عن طريق التعيين الشخصي وعن طريق تعيين الآخر الداخلي، وقبل كل شيء، بالكينونة - الوجود نفسه هذا لهذه التعيينات، يعني أنه بالنسبة للمعطى الروحي من الضروري ذلك الشرح الفينومينولوجي للمعايشة الذاتية ومعايشة الآخر والذي لا يخلو من القيمة بالنسبة للجسد.

إن الحياة الداخلية، وكذلك المعطى الخارجي للإنسان، أي جسده ليس شيئاً لا يبالي بالشكل، فالحياة الداخلية، أي الروح تصاغ إما في الوعي الذاتي



وإما في وعي الآخر، وبهذه الحالة أو تلك يتم تجاوز التجربة الروحية الشخصية بشكل متشابه. فالتجربة الروحية، والتي تكون محايدة لهذه الأشكال، هي مجرد نتاج مجرد لفكر علم النفس، أما الروح فهي شيء يصاغ بشكل جوهري. ففي أي اتجاه في أية مقولات تتم هذه الصياغة للحياة الداخلية في الوعي الذاتي (كحياتي) وفي وعي الآخر (أي الحياة الداخلية للإنسان الآخر).

يتوزع الشكل المكاني للإنسان الخارجي وكذلك الشكل الزماني المهم جمالياً لحياته الداخلية، من فيضَ الرؤية للروح الأخرى، الفيض الذي يضم بنفسه كل جوانب الإنهاء المتوافقة لكل الحياة الروحية الداخلي. وتعتبر حدود الحياة الداخلية حدود الفيض المتوافق مع الوعي الذاتي الذي ينهيه، حيث تتوجه الحياة إلى الخارج وتكف عن كونها نشطة من نفسها، وتكون هذه الحدود الزمانية قبل كل شيء: بداية ونهاية الحياة التي لا تعطى للوعي الذاتي الملموس، ولا يوجد لامتلاكها عند الوعي الذاتي مدخل قيمي فعال (لا يوجد توجه يدرك بشكل قيمي، لايوجد توجه إرادي انفعالي)، وكذلك الأمر بالنسبة للولادة والموت بمعناها القيمي المنهي (للفكر، للشعر العاطفي وللوصف وإلى ما هنالك).

لايمكن أن تكون أحداث ولادتي وموتي معاشة في حياتي التي أعيشها من الداخل أبداً، لايمكن أن تصبح الولادة والموت اللذان يخصاني أحداث حياتي الشخصية. المسألة هنا تمس المظهر الخارجي، والمسألة ليست في عدم الإمكانية الحقيقية لمعايشة هذه الجوانب، لا بل في الغياب التام قبل كل شيء للمدخل القيمي المهم؛ ويحمل الخوف من الموت والرغبة (الولع) بالحياة والاستمرار طابعاً مهماً آخر، أكثر من الخوف من موت الآخر، أو الإنسان القريب، ومن هنا السعي للحفاظ على الحياة. يغيب في الحالة الأولى الجانب



المهم بالنسبة للحالة الثانية: فلحظة الضياع وفقدان شخصية الوحدانية تحدد بشكل كيفي، وبالتالي إفقار عالم حياتي، حيث كان، وحيث هو غير موجود الآن، أي هذا الآخر الوحداني المعين (طبعاً ليس الفقد الأناني المعاش وحده، لأن كل حياتي تستطيع أن تفقد ثمنها بعد ذهاب الآخر منها). لكن من غير الممكن إزالة المعادل الأخلاقي إلى جانب الجانب الأساسي هذا للفقد والخوف من أجل الموت والخوف من موت الآخر، وهما مختلفان، ويشبهان البقاء الذاتي وصون الآن، ولايمكن إزالة هذا الفرق. إن فقد الذات لايعني فراق الذات أو فراق إنسان محبوب معين بشكل كيفي، لأن حياتي، استمراري ليست الفرح مع النفس ذاتها، حيث كنت أعيش، وحيث لم أكن أنا موجوداً. يمكنني أن أتخيل العالم بعد موتي، طبعاً، لكنني لا أستطيع أن أعايشه بفعل انفعالي، ذي الصبغة، وكذلك الأمر بالنسبة لعدم كينونتي من داخل نفسي ذاتها، يجب أن أعايش من أجل ذلك الآخر أو الآخرين الذين سيكون موتي وغيابي حدثاً لحياتهم. وعندما أحاول إجراء محاولة تلقي حدث موتي في العالم بشكل انفعالي (قيمي)، فإنني أصبح مأسوراً بروح الإنسان الآخر الممكن، ولا أعود وحيداً، عندما أحاول تأمل حياتي في مرآة التاريخ، وكذلك لن أكون وحيداً، عندما أتلقى مظهري الخارجي في المرآة: ولايكون لكل حياتي أهمية في سياق حياتي القيمي، وتجري أحداث ولادتي واستمراري القيمي في العالم، وأخيراً فإن حدث الموت لن يكون في وليس لي ولايوجد وزن انفعالي لحياتي في كله، أي بالنسبة لي نفسي.

يتم تمييز قيم كينونة الشخصية المحددة بشكل قوي بالنسبة للآخر فقط، ويمكن الفرح باللقاء بالنسبة لي واستمراري معه أو الحزن لفراقه وفقده أستطيع أن ألتقي معه بالزمان وأن أفترق معه بالزمان أيضاً، وهو وحده



الذي يمكن أن يكون بالنسبة لي، وهو نفسه الذي يمكن ألاّ يكون. فأنا دائماً مع نفسي ولا يمكن أن أكون خارج نفسي بالنسبة لنفسي ذاتها، وتخلق هذه النغمات الإرادية - الانفعالية والتي يمكن أن تكون فقط بالنسبة لكينونة - أي وجود الآخر وتكون وزناً حديثاً خاصاً لحياته بالنسبة لي، وزناً يكون مفقوداً بالنسبة لحياتي. والحديث هنا ليس عن الدرجة، بل عن طابع نوعية القيمة، وكأنها تملأ الآخر وتخلق خصوصية معايشة كل حياته وتكسب هذا الكل صبغة الكل، صبغة بشكل قيمي. يخلق أناس في حياتي، يمرون ويموتون، وتعتبر حياتهم على الغالب ومن ثم موتهم الحدث الأهم لحياتي ويحددان معاً مضمونها (هذه الجوانب أهم من حيث الفكرة للأدب العالمي) ولا تستطيع المصطلحات أن تضم معنى الفكرة لحياتي، فحياتي هي التي تشمل وجود الآخرين بشكل زماني.

وعندما ستُحدَّد كينونة الآخر بشكل اندفاعي ودائم لفكرة حياتي الأساسية، وعندما سأضم حدود الكينونة القيمية، أي عدم وجود الآخر كله بحدود لم تُعط أبداً وانفعالات لم تُعش أبداً، وعندما سأعايش الآخر (يعني أنه يعايش بشكل زماني)، أي أنه ولد مثلاً سنة كذا، فإنه يصبح واضحاً بشكل دقيق أن هؤلاء قد ماتوا في سنة كذا في ملموسيتي وبقوة، وسوف لن يكونوا معاشين بالنسبة لوجودي، لأن حياتي لايمكن أن تصبح مثل هذا الحدث. وسوف تعرف حياتي الشخصية بشكل مختلف تماماً بالنسبة لي أنا نفسي أكثر من حياة الآخر، تصبح الفكرة الجمالية لحياتي واضحة حقاً بدقة في سياقها البحت، حيث تكمن القيمة والمعنى في مستو قيمي آخر تماماً، وأكون أنا شرط إمكانية حياتي، لكن ليس بطلها القيم. أنا لا أستطيع أن أعايش الزمان الذي يشمل حياتي، وكذلك الزمان الممتلىء



من الناحية الانفعالية، ولا أستطيع أيضاً أن أعايش المكان الذي يشملني. إن زماني ومكاني هما زمان ومكان المؤلف، وليسا زمان ومكان البطل، حيث يمكن أن تكون الكينونة فيهما بشكل فعال جمالياً فقط بالنسبة للآخر الذي يشملانه، وليس الكينونة الخاملة، لأنها غير موجودة ويغيب التبرير الجمالي وإنهاء الآخر وليس ما يخصني أنا.

وبهذا لاتقل أهمية الوعي الأخلاقي، طبعاً، أبداً لحدث موتي وكذلك لوظيفة الخوف البيولوجي من موتي ومن ثم الإنفصال عنها. لكن حدث الموت هذا، والذي يأتي من الداخل، مختلف من حيث الجوهر عن معايشة حدث موت الآخر والعالم من الخارج، حيث لاتوجد ذاتية الوحدانية المحددة بشكل كيفي مختلف عن توجهي القيمي الفعال بالنسبة إلى هذا الحدث، وهذا التوجه وحده الذي يكون فعالاً من الناحية الجمالية.

يستمر نشاطي بعد موت الآخر، وتبدأ الجوانب الجمالية بالتأرجح فيها (بالمقارنة مع الجوانب العملية والأخلاقية) ويخصني بكل حياته التي تتحرر من جوانب المستقبل الزماني والقصد والواجب، وبعد الدفن والنصب تلي ذلك الذاكرة. إن حياة الآخر كلها بحوزتي خارج نفسي. وهنا تبدأ جمالية شخصيته، أي تثبيتها وإنهاؤها في صورة جمالية مهمة. ويتم خلق مقولات صياغة الإنسان الداخلي الجمالية من التوجه الإرادي - الانفعالي لذكرى من ذهب بشكل جوهري (والإنسان الخارجي أيضاً) لأن هذا التوجه يمتلك وحده بالنسبة للآخر مدخلاً قيمياً بالكل الزماني المنته سابقاً للحياة الداخلية والخارجية للإنسان. ونكرر مرة ثانية أن المسألة تكمن هنا ليس في وجود كل مادة الشخصية (أي كل حقائق سيرته الذاتية)، لكن قبل كل شيء في وجود المدخل القيمي الذي يمكن أن يصوغ المادة المعطاة (أي حديثه وفكرة



الشخصية المعطاة). تختلف ذكرى الآخر وحياته من حيث الجوهر عن تأمل وتذكر الحياة الشخصية: ترى الذكرى الحياة، ويكون مضمونها مختلفاً من الناحية الشكلية، وهي وحدها الفعالة من الناحية الجمالية (يمكن أن يحقق الجانب المضموني، طبعاً الملاحظة وتذكر الحياة الشخصية، لكن لاتحقق الفعالية المشكلة والمنهية) تمتلك ذكرى حياة الآخر المنتهية (ويمكن أيضاً اقتراب النهاية) المفتاح الذهبي لإنهاء الشخصية الجمالية، وكأن المدخل الجمالي إلى الإنسان الحي ينبه بموته، ويحدد مسبقاً المستقبل ويجعله غير ضروري، أو يكون المصير فطرياً لكل تعيين روحي. فالذاكرة هي المدخل من وجهة نظر الإنتهاء القيمي وتكون الذاكرة غير أمينة إلى حد معروف، ولكنها مع ذلك تستطيع أن تقدّر إلى جانب الغرض والمعنى الحياة الكائنة فعلاً، والمنتهية تماماً.

إن معطى حدود حياة الآخر الزمانية، حسب الإمكان هو معطى المدخل القيمي نفسه إلى حياة الآخر المنتهية، حتى ولو عايشني بشكل فعلي إنسان آخر محدد، وينطوي تلقيه تحت شارة الموت أو الغياب الممكن، حيث يفترض هذا المعطى الامتلاء والتغير الشكلاني للحياة، وكل سيرورتها الزمانية داخل هذه الحدود (ولا يكون للاقتراب الأخلاقي والبيولوجي لهذه الحدود من الداخل أهميته التغيرية الشكلية، ولايكون لها معرفة نظرية لمحدوديتها الزمانية). وعندما تعطى الحدود، فإن حياتي يمكن أن تكون كائنة ومصاغة في حياتي بشكل مختلف تماماً، كما يمكن أن يكون تلخيص حركة فكرنا مبنياً، عندما يتم إيجاد المخرج الذي يقدِّم العقيدة الجامدة) أكثر منه عندما يكون موجوداً، وتصبح الحياة المشترطة محررة من براثن الحاضر. أما المستقبل والغرض (القصد) والمعنى فيكونان معبرين من الناحية الموسيقية، (قابلين للقياس من الناحية الأخلاقية وترضي النفس وجوده الكامل)، أما تعيينه



السابق فيصبَح تعييناً قيماً. لايخلق المعنى ولايموت ولايمكن أن يكون مبدوءاً ولا يمكن أن يكون منهياً لتلك الجملة الدلالية لحياته، أي توتر حياته نفسه من الداخل الأخلاقي - المعرفي. فالموت لايمكن أن يكون إنهاء للجملة الدلالية، يعني لايمكن أن يلقى معنى الإنهاء الإيجابي) ولا تعرف هذه الجملة الدلالية من داخله انتهاء إيجابياً ولا يستطيع التوجه نحو النفس لكي يتطابق بشكل هادىء مع وجوده السابق، وهناك فقط، حيث يتوجه خارج نفسه، حيث لا يكون موجوداً، يمكن أن يهبط عليه الود المنتهي.

ليس للحدود الزمانية لحياتي أهمية منظمة شكلاً بالنسبة لي نفسي كأنها بالنسبة لحياة الآخر، وهي أشبه بالحدود المكانية. إذن أنا أعيش، يعني أنني أفكر، أحس، أتصرف في المستوى الدلالي لحياتي وليس في كل الوجودية الحياتية الزماني المنتهي والممكن. ولا يمكن هذا الآخير أن يحدد وينظم أفكاري وتصرفاتي من داخلي نفسي، لأنها مهمة من الناحية المعرفية والأخلاقية (خارج زمانية): ويمكن القول، أنا لاأعرف، كيف تبدو روحي من الخارج في الكينونة، في العالم، ولم أعرف، لأن صورتي لايمكن أن تدعّم وتنظّم حدثاً واحداً من حياتي من داخلي، أنا نفسي، لأن الأهمية القيمية (الجمالية) لهذه الصورة الممكنة متوافقة مع الزيف، لكن هذا الزيف يخرج خارج حدود الصورة، ولايدعم من قبله ويخربه ويكون كل إنهاء بالنسبة لداخلي موجهاً نحو الأهمية الدلالية للسياق الحياتي، يوجد تشابه تام تقريباً بين أهمية الحدود الزمانية والحدود المكانية في وعي الآخر، وفي وعي الذات وتعكس الدراسة الفينومينولوجية وشرح المعايشة الذاتية ومعايشة الآخر، بما أن نقاء هذا الوصف يجري عن طريق إدخال تعميمات نظر وقوانين أيضاً (الإنسان بشكل عام مع مساواة الأنا والآخر والتجرد عن الأهميات



القيمية)، ويعكس بشكل واضح الفرق المبدئي في أهمية الزمان في بناء المعايشة الذاتية ومعايشتي للآخر، يرتبط الآخر بشكل أقرب بالزمان (طبعاً الزمان هنا رياضي) الذي يناقش بشكل علمي وطبيعي، لأن هذا يتطلب تعميماً مناسباً للإنسان فهو كله بالزمان كما هو كله بالمكان، لا يخرب فيه شيء بمعايشتي له لزمنية تواجده المستمر، فأنا بالنسبة لنفسي كلي لست بالزمان (لكن الجزء الأكبر يعاش بأم عينه بشكل حدسي في الزمان، ويكون لدي نقطة استناد معطاة بشكل مباشر بالمعنى) ولا يعطى هذا الاستناد بشكل مباشر لي في الآخر، فأنا كلي محصور بالزمان وأعايش نفسي في لحظة حدث يشمل الزمان، وأنا ذات الحدث التي تفترض زماناً، خارج الزمان)، والآخر يقابلني دائماً كموضوع، وصورته الخارجية كائنة في المكان، حياته الداخلية كائنة في الزمان، ولا أتطابق أنا كذات أبداً مع نفسي ذاتها، أخرج أنا ذات الحدث الوعي الذاتي خارج حدود مضمون هذا الحدث، وهذا ليس تحسب مجرد، وإنما منفذ أعايشه بشكل حدسي، أمتلكه بشكل مؤمن، يخرج من الزمان، فأنا بأم عيني لا أعايش نفسي كلها فيه من الوجود المعطى كله. يتضح بعد ذلك، أنني لا أتوزع ولا أنظم حياتي وأفكاري وتصرفاتي في الزمان (في كل زماني ما)، ولا أنظم برنامج يومي، طبعاً، وحياتي، ولكن هذا هو تنظيم دلالي على الغالب بشكل منتظم على أية حال (ونحن نتجرد هنا عن علم النفس الخاص لمعرفة الحياة الداخلية وسيكولوجيا المراقبة الذاتية والحياة الداخلية كمادة للمعرفة النظرية كما قصد كانط)، وأنا لا أعيش بالجانب الزماني لحياتي، ولايعتبر (أي هذا الجانب) بداية حتى في التصرف العملي البسيط، فالزمان تقني بالنسبة لي والمكان كذلك تفنى بالنسبة لي أيضاً (فأنا أمتلك تقنية الزمان والمكان) وأنظم حياة الآخر المحدد



الملموس بشكل جوهري بالزمان هناك، طبعاً، حيث لا أجرد أفعاله أو أفكاره عن شخصيته لا في الزمان المتعاقب ولا الرياضي، وإنما في زمان الحياة لهم قيمياً وانفعالياً، الذي يستطيع أن يصبح إيقاعياً موسيقياً. إن وحدتي وحدة دلالية (تساميه يعطى في تجربتي الروحية)، أما وحدة الآخر فهي وحدة زمانية مكانية ويمكن أن نقول أن المثالية مقنعة من الناحية الحدسية في المعايشة الذاتية المثالية، أما المثالية فهي فينومينولوجية المعايشة الذاتية، وليست معايشة الآخر أو النزعة إلى ذلك أما طبيعة الوعي والإنسان في العالم فهي فينومينولوجيا الآخر. نحن، طبعاً، لاندرس الأهمية الفلسفية لهذه النظريات وإنما التجربة الفينومينولوجية الكامنة في أساسها، فهي تعتبر إعادة معالجة نظرية لهذه التجربة.

أعايش أنا حياة الآخر الداخلية كروح، في الوقت الذي أكون فيه في ذاتي. فالروح هي الصورة الكلية لكل ما يعاش بشكل فعلي، كل ما هو كائن في النفس في الزمان. أما الصورة نفسها فهي مجمل الأهميات الدلالية كلها وتوجهات الحياة وأفعالها وكل ما يصدر عني (دون التجرد عن الـ«أنا»)، ويكونِ خلود الروح الدلالي مقنعاً من وجهة نظر المعايشة الذاتية بشكل حدسي. ويصبح شعار خلود النفس مقنعاً ومسلّماً به من وجهة نظر معايشتي للآخر، أي التعيين الداخلي للآخر، الوجه الداخلي له (أي الذاكرة) الأليف إلى جانب المعنى (وهو يساوي شعار خلود جسد المحبوب عند دانتي).

إن الروح المعاشة من الداخل هي النفس، لكن النفس خارج جمالية (كما إن الجسد خارج جمالي ويعاش من داخله)، ولا يمكن أن تكون الروح حاملة للفكرة، لأنها غير موجودة أبداً، فهي معطاة في كل جانب معطى، وتكون



هي مرتقبة، ولا يمكن هدوؤها من داخلها نفسها ولنفسها: لا توجد نقطة استناد، لا يوجد حد استناد، ولا يوجد طور للاستناد بالنسبة للإيقاع، ولا يوجد مقياس إيجابي - انفعالي مطلق. وهي لا يمكن أن تكون حاملة للإيقاع (وكذلك التلخيص، وعموماً النظام الجمالي) فالنفس ليست الروح التي تحقق الذات المنعكسة في وعي الآخر الحبيب (الإنسان والإله)، وهذا ما لا طاقة لي به والذي أكون فيه خاملاً، انعكاسياً (لا يمكن للروح من داخلها أن تخجل من نفسها، لكنها يمكن أن تكون رائعة وساذجة من الخارج).

إن التعيين الداخلي الذي يولد ويموت في العالم وللعالم، أي إن جسم المعنى الميت، يعطى تماماً في العالم وينتهي في العالم، كمجموع كله في مادة منهية، ويمكن أن يكون له أهمية الفكرة وأن يكون بطلاً.

وكما أن الناس الآخرون يكوّنون فكرة حياتي الشخصية- أي أبطالها (حيث أصبح أنا فقط في حياة الذات الملخّصة بالنسبة إلى الآخر في عيونه، في النغمات الإرادية- الانفعالية لأبطالها)، تكون رؤية العالم الجمالية وكذلك صورة العالم فقط منتهية، وتنتهي من قبل الناس الآخرين، أي أبطاله. إن فهم هذا العالم كعالم الناس الآخرين، الذين يعيشون فيه حياتهم، مثلاً عالم المسيح وسقراط ونابليون وبوشكين وإلى ما هنالك هو الشرط الأول للفهم، ومن الضروري أن نحس بأنفسنا في البيت، في عالم الناس الآخرين، لكي ننتقل من الإعتراف إلى التأمل الجمالي الموضوعي، أي من الأسئلة عن المعنى ومن البحث عن الدلالة إلى معطى العالم الرائع. يجب الفهم، لأن لكل تعريفات معطى العالم قيمه بشكل إيجابي ما، ولكل تجليات الوجودية العالمية قيمتها الذاتية، وهي آخرى، أي أنها منتهية - مبررة ببطله: لقد كتبت عن الآخر كل الأفكار، لقد كتبت عنه كل الأعمال، وذرفت عليه



كل الدموع، نصبت له كل التماثيل التذكارية. فبالآخرين وحدهم تملأ المقابر كلها، وتعرفه الذاكرة وحده (أي الآخر) تذكره وتعدو خلفه لكي تصبح ذاكرتي للمادة والعالم والحياة فتية، حيث يمكن أن تكون في عالم الآخرين حركة جمالية، فكرية قيمة من الناحية الذاتية أي الحركة في الماضي التي تكوّن القيمة إلى جانب المستقبل والتي تبرز فيها كل الظروف والواجبات وتكون كل الآمال متروكة. إن الاهتمام الفني هو الاهتمام الخارج دلالي بالحياة المنتهية تماماً، ومن الضرورة الابتعاد عن النفس، لكي نحرر البطل من أجل الحركة الحرة للفكرة في العالم.

٣ - لقد عالجنا عالم الكينونة بنفسه من وجهة نظر طابع القيمة، أي عدم كينونة الإنسان الداخلي، وقد أكدنا أن كينونتي - أي وجودي - مجردة من القيمة الجمالية، من حيث أهمية المعنى كما يجرد وجودي الفيزيائي الداخلي الجمالي: المعايشة المستقلة، الحالة الداخلية، ومن ثم أخيراً، كل الحياة الروحية. نحن تهمنا في هذا الباب فقط شروط هذه الصياغة الداخلية في الروح، وبخاصة ظروف الإيقاع وحدها (الظروف الدلالية) كنظام زماني صرف، ومن ثم الأشكال الخاصة للتعبير عن الروح في الإبداع الكلامي أي الإعتراف، السيرة الذاتية، الكاراكتير، التيب، الوضعية، الشخصية والتي سنعالجها في الفصل اللاحق (الكل الدلالي).

تجرد المعايشة والتوجه والحركة الداخلية من التعيين المهم والمقدر سابقاً، وهذا أشبه بالحركة الخارجية الفيزيائية المعايشة من الداخل التي لا تعيش بوجوديتها. لا تتم المعايشة كشيء محدود من قبل من يعيش، فهي موجهة نحو بعض المعنى، أي المادة والحالة، وليس باتجاه النفس ذاتها، بل نحو التعيين وامتلاء الوجودية في الروح. أعايش أنا مادة خوفي كشيء رهيب،



وكذلك مادة حبي كحبيبة، ومن ثم مادة ألمي كشيء ثقيل (ولاتكون درجة التعيين المعرفي هنا مهمة، طبعاً، لكنني لا أعايش خوفي وحبي وكذلك ألمي).
إن المعايشة هي توجهي كلي القيمي بالنسبة لمادة ما، وتكون وقفتي أثناء هذا التوجه غير معطاة بالنسبة لي. يجب علي أن أجعل معايشاتي مادة خاصة لفعاليتي، ولكي أعايشها يجب أن أتجرد عن تلك المواد والأغراض والقيم التي تتوجه معايشتي نحوها، والتي تدرك هذه المعايشة، وتملؤها، لكي تعيش معايشتها نفسها كشيء محدد وكائن. يجب علي أن أكف عن الخوف، لكي أعايش خوفي في يقيني الروحي (وليس المادي). يجب علي أن أكف عن الحب، لكي أعايش حبي في كل جوانب وجوديته الروحية. المسألة هنا ليست في عدم الإمكانية السيكولوجية وليست في ضيق الوعي، وإنما في عدم القدرة والإمكانية الدلالية القيمية: يجب أن أخرج خارج حدود ذلك السياق القيمي، الذي كانت تسير فيه معايشتي لأجعل معايشتي نفسها وكذلك جسمي الروحي - مادتي، يجب علي أن أتخذ موقفاً آخر في أفق قيمي آخر. بحيث تحمل إعادة البنية القيمية لدرجة عالية طابعاً جوهرياً. يجب عليّ أن أصبح آخر بالنسبة لنفسي لذاتي التي تعيش هذه الحياة في هذا العالم القيمي، ويجب أن يتخذ هذا الآخر موقفاً قيمياً مدعَّماً جداً خارجي (مثلاً عالم النفس والفنان والخ) ونستطيع أن نعبر عن هذا على الشكل التالي: لا تكتسب الشخصية القيمية في سياق حياتي ومعايشتي كتعيين روحي أهمية، وهذا السياق القيمي غير موجود في حياتي بالنسبة لي، لذلك من الضروري إيجاد نقطة استناد قيمية خارج سياقي الحياتي، أعني نقطة استناد حية وبالتالي الحق، لكي أسحب معايشتي من حدثي الوحداني الموحد لحياتي، وبالتالي من كينونة الحدث الوحداني، لأن هذه الكينونة معطاة فقط من داخلي، وهي تلقى



تعيينها الكائن كميزة الجزء للكل الروحي، كميزه لوجهي الداخلي (ولا فرق أكان كاركتير، أم التيب أو الوضع الداخلي).

في الواقع يمكن الانعكاس الأخلاقي على النفس ذاتها، الانعكاس الذي لايخرج خارج حدود السياق الحياتي، ولا يتحدد الانعكاس الأخلاقي للمادة والمعنى التي تتحرك بالمعايشة، وإنما من وجهة نظر المادة المعطاة، ليعكس الانعكاس المعطى والرؤيوي للمعايشة. لا يعرف الانعكاس الأخلاقي الإيجابي المعطى، الوجودية القيمية الذاتية، لأنها هي دائماً شيء رديء من وجهة نظر إعطائها وكأنه ليس كما يجب. إن ما يخصني في المعايشة هو ذاتية رديئة من وجهة نظر المادة المهمة التي توجّه نحوها المعايشة، ومن هنا وفي نغمات الندامة يمكن أن يكون المعطى الداخلي متلقى في انعكاس النفس الأخلاقي ذاتها، لكن ردة فعل الندامة لا تخلق صورة كلية مهمة جمالياً للحياة الداخلية، وكأن الفعل يقابلني من وجهة نظر الأهمية القسرية للمعنى المعطى نفسه في كل جديته، ولا يتم تجسيد الكينونة الداخلية، وإنما يشوه (يجعل ذاتياً) المعنى (ولاتهدأ المعايشة بشكل مبرر من قبل شخص المعنى ولا ترضي نفسها). لا يعرف الانعكاس المعرفي معطى المعايشة الذاتية الإيجابية، وكذلك الانعكاس الفلسفي بشكل عام (فلسفة الحضارة)، وليس هذا علاقة بشكل معايشة المادة الذاتية، أي جانب الكل الداخلي المعنى والذاتي للروح، وإنما مع أشكال المادة السامية (وليس المعايشة ووحدتها المثالية المعطاة مسبقاً). إن علم النفس يدرس الـ«أنا» في معايشة المادة، لكن بتجرد تام عن الوزن القيمي للـ«أنا»، و«الآخر» وعن وحدانيتها. فعلم النفس يعرف فقط الذاتية الممكنة (ايبنغواز). لا يتم تأمل المعطى الداخلي، وإنما يدرس بشكل غير قيمي في الوحدة المعطاة للقانون السيكولوجي.



يصبح ما يخفي معطى إيجابياً متأملاً للمعايشة أثناء الفهم الجمالي وحده، ولكن ما يخصني ليس فيّ ولا بالنسبة لي، وإنما في الآخر، لكنه لا يمكن أن يجمد فيّ بالإضاءة المباشرة بالمعنى والمادة ولايمتلىء في وجودية هادئة، ويمكن أن يصبح رمزاً قيمياً لتأمل الكل ليس كهدف (في منظومه الأغراض العملية) وبالتالي كضياع داخلي. هكذا هو التعيين الداخلي فقط، الذي لايضاء بالمعنى، وإنما بالحب إلى جانب أي معنى كان. يجب أن يتجرد التأمل الجمالي عن الأهمية القسرية (الإجبارية) للمعنى والقصد، حيث يكف المعنى والمادة والقصد عن التحكم بشكل قيمي ويصبح مجرد قيم للمعطى القيّم والذاتي للمعايشة. إن المعايشة هي أثر المعنى في الصيرورة، هي بريقها فيه، فهي حية من داخل نفسه ليس بالنفس، لا بل بهذا المعنى المفهوم خارج الكمون، لأنه عندما لايفهم المعنى، يكون غير موجود تماماً، فالمعايشة هي العلاقة بالمعنى والمادة وخارج هذه العلاقة بالنسبة لي، فهو يُخلق كجسم (جسم داخلي) غير إرادي وساذج وبالتالي ليس للنفس، وإنما بالنسبة للآخر الذي تصبح المعايشة من أجله قيمة متأملة إلى جانب أهمية المعنى، ويصبح شكلاً قيمياً، أما المعنى فيصبح مضموناً. يخضع المعنى لقيمة الكينونة الذاتية لجسم المعايشة الميتة وتأخذ المعايشة معها، طبعاً، بريق معناها المعطى، لأنه بدون هذا البريق كان يمكن أن تكون المعايشة فارغة وتنتهي بشكل إيجابي إلى جانب المعنى في كل عدم تحقيقيتها الإجبارية (عدم تحقيقية مبدئية في الكينونة).

يجب أن تكون الشوائب خالية من الشوائب الدلالية غير الذائبة لكي تمتلي جمالياً، ولكي تتجدد بشكل إيجابي، يجب تكون خالية الأهمية بشكل قاتل، من كل ما تدركه المعايشة في سياق شخصيتي المحددة القيمي، وفي حياتي التي تنتهي وكذلك في سياق العالم والحضارة الموضوعي المعطى دائماً:



يجب أن تكون كل هذه الجوانب فطرية بالنسبة للمعايشة، أن تجمع في روح منتهية، نهائياً تماماً، أن تُشد وتُعلق فيها، في وحدتها المرئية داخلياً والذاتية وهذه الروح وحدها يمكن أن تدخل في العالم الكائن المعطى وتجمع معه، وتصبح هذه الروح المكثفة وحدها بطلاً مهماً (جمالياً) في العالم.

لا يمكن هذا التحرر الجوهري والذي يعطى سابقاً بالنسبة للمعايشة الشخصية وللسعي والفعل. ويتوزع المستقبل الداخلي المقبل للتعيين الداخلي لطريق السعي، ولا تصبح أية معايشة بالنسبة لي على هذا الطريق معايشة محددة مستقلة أو مطابقة للمعايشة الموصوفة والتي يُعبر عنها بالكلمة أو حتى بصوت مقام موسيقي معين (فمن داخلي فقط يكون المقام الصلواتي مقام ابتهال وندامة)، بحيث تحمل اللاتعيينية واللاهدوء هذه طابعاً مبدئياً: إن ابطاء الحب على المعايشة في السعي الداخلي الضروري يضيء، ويتحدد كذلك الأمر بالنسبة للقوى الإرادية الانفعالية الضرورية من أجل الإضاءة ذات التعيين، وكان يمكن أن يكون خيانة للجدية الإجبارية لمعنى هدف السعي والسقوط من فعل المعطى سابقاً الذي يحيا إلى المعطى. يجب علي أن أخرج خارج حدود السعي أن أصبح خارجه لكي أرى جسمه الداخلي المهم، ولهذا يكفي الخروج فقط خارج حدود المعايشة المعطاة والمحددة بالآخرين زمانياً (كان يمكن أن يحمل الحد الدلالي طابعاً منظوماتياً أو أن يكون بفطرة المعنى المجرد من الأهمية)، وهذا ممكن عندما تغيب المعايشة بالنسبة لي في الماضي الزماني، عند ذلك أصبح زمانياً خارجها، وليس لهذا التعيين العاطفي جمالياً، وبالتالي الصياغة للمعايشة فقط خارج الوجود الزماني هذا لها، غير أنه من الضروري الخروج خارج حدود الكل المعطى والمعاش الذي يدرك معايشات معينة، أي خارج حدود الروح المعطاة والتي



تُعاش. يجب أن تذهب المعايشة في الماضي الدلالي المطلق بكل ذلك السياق الدلالي، الذي تحاك فيه بشكل وثيق، والذي يدرك فيه، وبهذا الشرط وحدة يمكن أن تكتسب معايشة السعي بعض المدى، ويمكن تأمل مضمونيته بشكل مرئي تقريباً، وبهذا الشرط وحده يمكن أن يكون الطريق الداخلي للحدث مثبتاً، محدداً، مليئاً بالحب ومتغيراً بالإيقاع وهذا يبقى فقط بفعالية الروح الأخرى في سياقها الدلالي - القيمي الشامل لها، ولا يمكن أن تذهب أية معايشة فيّ أو سعي في الملضي الدلالي المطلق، المقطوع والمحاط بالمستقبل الذي يُبرز ويُنهى إلى جانبها، لأنني أجد نفسي تحديداً في المعايشة المعطاة، لا أرفضها، وكأنها وحدة حياتي الوجدانية، فأنا أصله بالمستقبل الدلالي، أجعله غير مبال بهذا المستقبل، وأتحمل التبرير النهائي وانتهاءه بما سيأتي (فهو مايزال غير حتمي)، لأنني أعيش فيه، وهذا كله غير موجود، وبهذا الشكل نكون قد وصلنا بشكل تام إلى مشكلة الإيقاع.

إن الإيقاع هو تنظيم قيمي للمعطى الداخلي لوجوديته. فالإيقاع ليس تعبيرياً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، فهو لايعبر عن المعايشة، ولا يُدعَّم من داخله ولايعتبر ردة فعل إرادية وإنفعالية على المادة والمعنى، لكنه يعتبر ردة فعل على ردة الفعل هذه. يكون الإيقاع بدون مادة، بمعنى أنه ليس له علاقة مباشرة بالمادة، لكن له علاقة بمعايشة المادة، بردة الفعل عليها، لذلك فإنه يقلل من الأهمية المادية للعناصر.

يتطلب الإيقاع فطرية المعنى للمعايشة نفسها، يفترض الغرض (الهدف أو القصد) للسعي نفسه، ويجب أن يصبح المعنى والهدف مجرد جانب في المعايشة- أي السعي القيم والذاتي، ويتطلب الإيقاع بعض التعين المسبق للسعي، للفعل والمعايشة (أي بعض الخيبة الدلالية)، ويتم تجاوز المستقبل



المطلق والخطر الفعلي والمصيري عن طريق الإيقاع، يتم تجاوز الحد نفسه بين الماضي والمستقبل (والحاضر طبعاً) لصالح الماضي، وكأن المستقبل الدلالي يذوب بالماضي والحاضر، يتعين مسبقاً بشكل فني (لأن المؤلف - المتأمل يشمل الكل زمانياً، فهو دائماً فيما بعد وليس زمانياً فقط، وإنما بالمعنى فيما بعد). إن جانب الانتقال نفسه هو حركة من الماضي والحاضر إلى المستقبل (إلى المستقبل الدلالي المطلق، وليس إلى ذلك المستقبل الذي يضع كل شيء في مكانه، وإنما ذلك المستقبل الذي يجب أن ينفذ أخيراً ويصيّر المستقبل والذي يقابل الحاضر والماضي كإنقاذ وتغيير وغفران، يعني أن المستقبل ليس مقولة زمانية عارية، وإنما مقولة دلالية)، لما هو غير موجود قيمياً، ما لم يتعين مسبقاً والذي لم يتجل بالكينونة، ما لم يلوث بالكينونة والمعطى، يجرد منه ولايقبل المساومة ولايرتبط بشكل مثالي، غير إنه ليس معرفياً ونظرياً وإنما عملي كالواجب). إن هذا الجانب هو جانب حدثي صرف فيّ، حيث أكون من داخلي نفسي مشتركاً بحدث الكينونة الوحيد والموحد وفيه تكمن اللاحتمية المطلقة والخطرة لسيرورة الحدث (لا الفكرة، بل الحتمية الدلالية، أي الفكرة كالإيقاع ككل الجوانب الجمالية عموماً العضوية والحتمية. ويمكن أن تكون محاطة كلها تماماً من البداية حتى النهاية، في كل جوانبها بنظرة شاملة، داخلية موحدة، لأن الكل وحده، رغم أنه كامن يمكن أن يكون مهماً جمالياً (أو.. أو للحدث). وفي هذا الحد يمر الحد المطلق للإيقاع، ولا يخضع هذا الجانب للإيقاع، فهو خارج الإيقاع تماماً، لا يطابقه، ويصبح الإيقاع هنا تشويهاً وكذباً. إذن هذا هو الجانب الذي يجب أن تجتاز فيه الكينونة نفسي من أجل الواجب، حيث تكون الكينونة والواجب، ويلتقيان بشكل معادي، يتقابلان فيّ، حيث يكونان، وحيث يلغي بعضهما الآخر، بشكل متبادل. إنها لحظة



التنافر المبدئي، لأن الكينونة والواجب المعطى والمحدد داخل نفسي لا يمكن أن تكون مرتبطة بشكل إيقاعي فيّ نفسي أو أن تكون متلقاة في مستوى قيمي واحد، وأن تصبح جانب تطوير جملة قيمية إيجابية واحدة (ارتفاع وهبوط الإيقاع، تنافره والتقاؤه، لأن هذا الجانب وذلك يكمنان في مستو قيمي إيجابي متساو، فالتنافر في الإيقاع شرطي دائماً لكن هذا الجانب وحده تحديداً) حيث يقابلني الواجب في نفسي بشكل مبدئي عالم آخر، وهذا جانب جديتي الإبداعية العليا، والفعالية الصرفة، وبالتالي فإنه فعل الإبداع والمعايشة والسعي والفعل (والذي يغني حدث الكينونة). يمكن إغناء الحدث بشكل نوعي فقط، وليس بشكل مادي كمي، إذا لم ينتقل إلى كيفي، الحدث الذي يخلق شيئاًجديداً، خارج الإيقاعي تماماً (أي فعل الإبداع وأثناء وقوعه طبعاً، وفي لحظة وقوعه يسقط في الكينونة: أيقظ في نفسي أنا نغمات الندامة، أما في الآخر فأيقظ نغمات البطولة).

إن حرية الإرادة والفعالية غير متناسبة مع الإيقاع، ولا يمكن أن تكون الحياة (أي المعايشة والسعي والتعرف والفكرة)، التي تعاش في مقولات الحرية الأخلاقية والنشاط أن تكون إيقاعية، فالحرية والنشاط يخلقان الإيقاع بالنسبة للكينونة الخاملة وغير الحرة (أخلاقياً). إن المبدع حُرٌ ونشط، أمّا ما يبدع فهو غير حر وهو بنفس الوقت خامل. في الواقع إن اللاحرية وضرورة الحياة المصاغة بالإيقاع ليست ضرورة غير شريرة ولا غير مبالية القيمة (المعرفية)، لا بل إنها ضرروة موهوبة، تهدي بالحب، وهي رائعة ولايتم انتقاء الكينونة الإيقاعية (فهي غير ضرورية بدون مقدم ولا يتم انتقاء الغرض أيضاً، ولا تناقش لأنه لا توجد مسؤولية تجاه الهدف، ولا تتم مناقشة المكان الذي يحتله الكل المتلقى بشكل جمالي في حدث الكينونة



الموحدة والوحداني المفتوح، لا يدخل باللعبة، فالكل مستقل من الناحية القيمية عن المستقبل الخطر في حدث الكينونة، وهو مبرر إلى جانب هذا المستقبل. فالفعالية (النشاط) الأخلاقية مسؤولية عن اختيار الهدف تحديداً، عن المكان في حدث الكينونة، وبهذا تكون حرة. إن الحرية بهذا المعنى (أي المسماة حرية الإرادة) ليست مجرد حرية الضرورة المعرفية (السببية) فحسب، لا بل هي ضرورة جمالية وحرية تصرفي للكينونة فيّ والتي لاتتأكد فيَّ وكذلك التي تؤكد بشكل قيمي (كينونة الرؤية الفنية) الـ«أنا»، ولا أستطيع مع ذلك أن أحرر نفسي من الواجب. أما وعي النفس ذاتها الفعال فهو يعني إضاءة الذات بالمعنى المرتقب، وأنا غير موجود، وخارج «أناي» أكون غير موجود بالنسبة للنفس ذاتها، ولا يمكن أن تكون العلاقة بالنفس ذاتها إيقاعية، ومن غير الممكن أن تجد نفسها ذاتها في الإيقاع. لا يمكن التعبير عن الحياة التي أعترف أنها تخصني والتي أتواجد فيها بشكل فعال وتخجل منه، ويجب أن ينقطع هنا كل إيقاع وكذلك منطقه الصمود الهدوء (ابتداء من الأسفل العملي حتى الأعلى أي المسلمات الدينية والأخلاقية والسفلى والعليا، ويمكنني أن أكون مهيئاً بالإيقاع فقط، وأنا في الإيقاع كما يحصل أثناء التحذير، ولا أعي نفسي (فالخجل من الإيقاع والشكل هو أصل الجنون، ووحدة عز ومقاومة للآخر، أما الوعي الذي يقطع الحدود والذي يرغب بتجديد دائرة تامة حول نفسه فهو ذاتي).

لاتنفصل الكينونة والواجب ولايتعاديان في كينونة الإنسان الآخر التي أعايشها (وتكون المعايشة نشطة في مقولة الآخر)، لكنها ترتبط بشكل عفوي وتكمن في مستوى قيمي واحد، حيث ينمو الأخر ويتطور بشكل عفوي بالمعنى. وتكون فعاليته بطولية بالنسبة لي ويتم الإشفاق عليها



بالإيقاع (لأن كله يمكن أن يكون في الماضي وبالنسبة لي نفسي، وأنا بدوري أحرره بشكل مبرر من الواجب الذي يقابلني كأمر مقولات فيّ أنا فقط). فالإيقاع ممكن كشكل للعلاقة بالآخر، وليس بالنفس ذاتها (حيث تكمن المسألة هنا في عدم إمكانية التوجه القيمي)، فالإيقاع هو العناق والقبلة لزمان حياة الآخر القيمي المكتنز. وهناك حيث يتواجد الإيقاع روحان (أو على الأصح روح ونفس)، فعاليتان - الأولى هي الحياة المعايشة التي تصبح خاملة بالنسبة للآخرين والتي تصوغها بشكل فعال وتغنيها.

أغترب أنا أحياناً بشكل قيمي مبرر عن نفسي، أعيش في الآخر وللآخر، وعندما استطيع المشاركة بالإيقاع، ولكنني أكون فيه خاملاً من الناحية الأخلاقية بالنسبة لنفسي، أشترك أنا في الحياة بالعيشة بالعلاقات (أي العادات والتقاليد)، بالأمة وبالدولة وبالإنسانية وبالعالم الإلهي، وهنا أعيش أنا في كل مكان قيمي في الآخر، ومن أجل الآخرين، وأؤثر بجسم الآخر القيمي، ويمكن هنا أن تخضع حياتي بحق الإيقاع (تكون لحظة الخضوع نفسها صافية)، (أعايش أنا هنا، أسعى وأتكلم في جوقة الآخرين، لكنني لا أغني بالجوقة لنفسي، وأكون نشطاً فقط بالنسبة للآخر، ويكون الآخر خاملاً بالنسبة إلي، أتبادل معه الهدايا دون مقابل، أحس أنا نفسي بجسد وروح الآخر (في كل مكان، حيث يتجسد غرض الحركة) وكذلك العقل في الآخر أو يكون منسقاً مع عمل الآخر، أي أثناء العمل المتبادل، ويدخل فعلي في الإيقاع، لكنني لا أبدعه، وإنما أشترك معه من أجل الآخر، ولاتكون طبيعتي رائعة، بل إن الطبيعة الإنسانية يمكن أن تكون رائعة فيّ وكذلك تكون الروح الإنسانية هارمونية.



نستطيع الآن أن نطور بشكل فعّال أكثر الفكرة التي قلناها سابقاً عن الفرق الجوهري بين زماني وزمان الآخر، فأنا أعايش الزمان بالنسبة لنفسي ذاتها بشكل خارج زماني. ويجعل المعطى المباشر للأهميات الدلالية التي لايوعى خارجها أي شيء فعالاً من قبلي، على أن ذلك الإنهاء القيمي الإيجابي للزمان يخصني ويكون غير ممكن. لايكون المعنى خارج الزماني المثالي غير مبال في المعايشة الذاتية الحية بالزمان، لكن يقابله كمستقبل دلالي لما يجب أن يكون، ويكون تمسكه كما هو موجود، ويقابل كل الزمانية، طول المعنى وكأنه مايزال غير منفذ، كشيء لم ينته بعد وليس كله بعد، ويمكن أن تكون هكذا مجرد معايشة الزمانية، معطى الكينونة في النفس قبل شخص المعنى، وبوعي الانتهاء الزماني كل هذا يعني أن شيئاً ما، (وأن كل شيء مضى وبهذا الوعي من غير الممكن فعل اي شيء أو حتى العيش)، ولايمكن أن يكون أي توجه قيمي نشط بالنسبة إلى الحياة الشخصية المنتهية. ويمكن طبعاً أن يكون هذا الوعي كائناً في الروح (وعي النهاية)، لكنه لاينظم الحياة، بل على العكس فإن معايشته تستنفذ كل الفعالية (الإضاءة، الثقل القيمي)، كل وزنها من المعطى القسري المعاكس، وهي وحدها تنظم تحقيق الحياة من الداخل (تحول الإمكانية إلى واقع). إن هذا الذي يقابلني بشكل قيمي، يقابل كل زمانيتي (كل ما هو موجود فيّ من قبل) وكذلك فإن المستقبل الدلالي المطلق هو مستقبل ليس بمعنى الاستمرار الزماني لنفس الحياة، بمعنى الإمكانية الدائمة وضرورة تغييرها بشكل شكلاني، أي خلق معنى جديد فيها (وتكون الكلمة الأخيرة للوعي).

يعادي المستقبل الدلالي الحاضر والماضي وكأنه بدون معنى، كما أنه يعادي الواجب وما لم ينفّذ بعد، كما أن الواجب يعادي الكينونة، كما أن الغفران



يعادي الزمن، ولا يمكن أن يصبح أي جانب من وجوديته الكائنة بالنسبة إلي مرضياً، ومبرراً مسبقاً. إن تبريري كائن وموجود في المستقبل، ويُستبدل هذا التبرير الذي يعارض ماضيَّ وحاضري بالنسبة لي في اعتراضهما على وجوديتي- أي الكائنة المديدة، اعتراضهما على هذوئي في معطاها، ومن ثم على رضاها على واقعية الكينونة الحقة في اعتراضها أن تكون مهمة كلي أنا، أن تحددني بشكل مشبع في الكينونة (أي اعتراض معطاي أن يعلن عن نفسه في كلي، كلي الحق، بما إنها تدعى المعطى، ولايعتبر التحقيق المستقبلي بالنسبة لي استمراراً عضوياً أو تنامياً لماضي وحاضري، أو إكليلها، وإنما يعتبر حلاً جوهرياً واستبدالاً لها، كما إن الغفران لا يكون تنامياً عضوياً لطبيعة الإنسان المذنبة. إن ما في الآخر هو تحسين (أي مقولة جمالية)، أما فيّ فإنه ولادة جديدة، وأعيش أنا في نفسي ذاتها دائماً، أما شخص الطلب - الواجب المطلق الذي يعرض علي، فلا يمكن ان يكون اقتراب نسبي إليه فقط أو حتى نسبي أو متدرج والمطلب هو: عش هكذا لكي يكون كل جانب من حياتك المعطى منتهياً وجانباً أخيراً وبنفس الوقت جانباً ابتدائياً للحياة الجديدة - ولا يكون هذا الطلب بالنسبة لي قابلاً للتنفيذ أبداً، لأنه ورغم أن المقولة الجمالية ضعيفة، لكنها تكون مع ذلك حية، حتى إنه لايصبح (أي لا يمكن أن يصبح) أي جانب بالنسبة لي مرضياً لدرجة وعي النفس بشكل قيمي بنهاية تبريرية لكل الحياة، أو بداية جديدة في الجديدة، وفي أي مستو قيمي يمكن أن يكمن هذا الانتهاء وهذه البداية. إن هذا الطلب، حالما أعترف به الآن، فإنه يصبح واجباً صعب التحقيق تماماً، وأكون في ضوئه دائماً في حاجة مطلقة، وتمكن بالنسبة لي نفس قصة سقوطي، لكن من غير الممكن أن تنعكس قصة السمو المتدرج أبداً. إن عالم مستقبلي الدلالي غريب الطبع عن عالم الماضي والحاضر، إنه يقابلني في



كل حدث لي، في فعلي الخارجي والداخلي في الحدث والإحساس، في الفعل المعرفي كمعنى صرف، ويحرك حدثي، لكنه لايتحقق بالنسبة لي نفسي أبداً فيه، حيث يبقى مطلباً بحثاً لزمانيتي، تاريخيتي ومحدوديتي.

وبما أن المسألة لا تجري عن قيمة الحياة بالنسبة لي، بل تجري عن قيمتي الشخصية ليس بالنسبة للآخرين وإنما بالنسبة لي في المستقبل الدلالي، فإنني أزج أنا، ولايمكن أن يكون أي انعكاس لي في أية لحظة إزاء نفسي ذاتها بشكل واقعي، ولا أعرف شكل المعطى بالنسبة للنفس ذاتها، حيث يشوه شكل المعطى في جوهره صورة كينونتي الداخلية. وأكون أنا بالنسبة إلى نفسي ذاتها، حيث يشوه شكل المعطى في جوهره صورة كينونتي الداخلية. وأكون أنا بالنسبة إلى نفسي ذاتها مرمياً في عالم المعنى الجوابي اللانهائي. وحالما أبدأ بتجديد نفسي لنفسي ذاتها (ليس من أجل الآخر أو من الآخر)، فإنني أجد نفسي هناك فقط في المعطى خارج وجوديتي الزمانية السابقة، أجدها كشيء ما يزال مرتقباً بمعنى قيمته، وأجد نفسي تحديداً في الزمان (إذا تجردنا عن المعطى السابق وعن زمان التشتت فقط والرغبة غير المحققة) أما السعي فهو أعضاء مسحوبة لكليتي الممكنة، وما يمكن أن يجمعها، يحييها ويصوغها، أما روحها أي مقولة - أنا بالنسبة لنفسي الحقة غير الموجودة بعد في الكينونة، فهي معطاة ومانزال مرتقبة. لا يعطى تعييني لنفسي ذاتها لي (وعلى الأصح يعطى كالواجب) أي معطى المعطى سابقاً في مقولات الكينونة الزمانية، وتحديداً في مقولات الكينونة التي لم توجد بعد أي في مقولات الغرض والمعنى، في المستقبل الدلالي الذي يعادي كل وجوديتي في الماضي والحاضر. وإذا كنّا بالنسبة لنفسنا ذاتها - فهذا يعني ترقب النفس (والكف عن الترفق للذات)، وإذا غدا الكل هنا، يعني أن نموت روحياً.



ولا يمكن أن يكون أي شيء قيّم في تعيين معايشتي بالنسبة لنفسي (تعيين الحواس والرغبة والسعي والفكرة) باستثناء المعنى والمادة التي كانت تتحقق والتي كانت تعيش بها المعايشة. إن تعيين كينونتي الداخلية للمضمونية هو مجرد بريق المادة المقابلة والمعنى هو أثرها. إن كل اقتراب، حتى الأكثر امتلاء وانتهاء (أي التعين للآخر وفي الآخر) للمعنى مايزال عن داخلي نفسي أما امتدادها وتعيينها إذا لم نُدخل إليها أبداً من الخارج مقولات إنهاء وتبرير جمالية، يعني أشكال الآخر، فهو امتلاء رديء يحد المعنى، وهذا يعني امتلاء الخروج الزماني والمكاني عن المعنى والمادة. وإذا انفصلت الكينونة الداخلية عن المعنى المقابل المرتقب والذي تكون فيه وحده، وكل شيء به مفهوم في كل لحظاته، ويقابل نفسه به كقيمة مستقلة، ويصبح مُرضياً وراضياً أمام شخص المعنى، وإلا فإنه يقع بهذا الشكل في تناقض عميق مع نفسه ذاتها، في نفس الذات وبكينونة وجوديته، وينهي مضمون كينونته، يصبح رياء، أي كينونة رياء أو رياء الكينونة. ويمكننا أن نقول أن اقتراف الذنب الذي يعاش من الداخل الفطري هذا للكينونة، إنه في نزعة الكينونة نحو الاكتفاء الذاتي. إن تناقض الكينونة الذاتي الداخلي، بما أنه يزعم الاستمرار بشكل مرض في وجوديتها أمام شخص المعنى الذي هو التاثير الذاتي الممتلىء ذاتياً بخلاف المعنى الذي يولده (أي أن الانفعال عن المصدر هو حركة توقفت فجأة ووضعت نقطة بشكل غير مبرر وأدارت ظهرها إلى الغرض الذي كونه (مثلاً إذا تحولت المادة فجأة إلى صخرة ذات شكل ما): وهذا انتهاء لا يليق وغير محسوب، ويعايش خجل شكله.

لكن يعاش هذا التعيين للكينونة الداخلية والخارجية في الآخر كخمول ضروري هش وكحركة غير مأمونة نحو الكينونة والاستمرار الأبدي التي



تكون ساذجة في عطشها وخاملة بشكل أنثوي فقط، وتفهم فعاليتي الجمالية من الخارج وتضيء وتصوغ حدوده وتنهيه بشكل قيمي (عندما أسطع أنا نفسي تماماً في الكينونة، أطفيء وضوح حدث الكينونة لنفسي وأصبح مشتركاً مبهماً وخاملاً - عفوياً فيه).

لا يمكن أن تهدأ المعايشة الحية والتي أكون فيها فعالاً بشكل نشط أبداً في نفسه، فهي ستتوقف، ستنتهي، ستتم، ولايمكن أن تسقط من فعاليتي وأن تتثبت فجأة في كينونة منتهية، مستقلة، وليس بوسعي أن أفعل معها شيئاً، لأنني إذا عايشت شيئاً، فإن المعطى السابق فيه يكون قسرياً دائماً، وهي من داخلها عبارة عن لا نهائية، ويمكن أن تكف بشكل مبرر عن المعايشة، يعني أن تتحرر من كل الالتزامات بالنسبة للمادة ومعناها. ولا أستطيع أن أكون فعالاً فيها، لأن هذا يمكن أن يعني استبدال النفس بمعناها وتحويل النفس فقط إلى هيئة لكينونتها، أي التحول إلى رياء النفس ذاتها ولنفسها ذاتها، يمكن نسيانها، لكن عندها لن تكون هي بالنسبة لي، ويمكن تذكره بشكل قيمي فقط في معطاها السابق (بتجديد واجبها)، لكن ليس في وجوديتها. فالذاكرة هي ذاكرة المستقبل بالنسبة إلي، أما الذاكرة بالنسبة للآخر فهي ذاكرة الماضي.

إن فعالية وعيي الذاتي فعالة دائماً ولا يشير بشكل مستمر من خلال كل المعايشات وكأنها لي، فهي لا تفلت شيئاً من نفسها وتحيي مرة أخرى المعايشات التي تسعى للسقوط والانتهاء وبهذا تكمن مسؤوليتي، وفائي لنفسي في مستقبلي، في توجهي.

أنا أذكر معايشتي بشكل فعال وقيمي ليس فقط من جانب مضمونها الكائن المأخوذ بشكل مشترك فحسب، وإنما ومن جانب معناها الذي يتم



إدخاله والمادة، يعني من جانب ما يفهم ظهورها فيّ وبهذا أجدد قصدية كل معايشتي، أجمع كل معايشاتي، كل نفسي، وليس في الماضي، وإنما في المستقبل المرتقب. إن وحدتي بالنسبة إلي نفسي هي وحدة مرتقبة دائماً، فهي معطاة بالنسبة إلي، وغير معطاة أيضاً، فهي تقع بشكل ملح على حد فعاليتي، وهي ليست وحدة ما أملكه وما أتمتع به، بل هي وحدة مالا أملكه وما لا أتمتع به، وهي ليست كينونتي الموجودة سابقاً، وإنما هي وحدة كينونتي التي ما تزال غير موجودة بعد، أما ما هو إيجابي في وحدتي فهو فقط القصدية، أما ما هو في معطاي، فهو مجرد سلبي، ويعطى لي فقط عندما تكون كل قيمة قصدية بالنسبة لي.

وعندما أطوِّق نفسي بالمعنى المعطى، عندها فقط أمتلك نفسي بشكل متوتر في المستقبل المطلق، أحمل نفسي بمعطاها، أتحكم بنفسي فعلاً من البعيد اللانهائي لمستقبلي المطلق، وأستطيع أن أكون بطيئاً فوق وجوديتي بنغمات الندامة فقط، لأن الإبطاء يجري في ضوء المعطى سابقاً. لكنني عندما أطلق معطاي من حقل رؤيتي القيمي، ولا أكون معه بشكل متوتر في المستقبل، فإن حالتي الراهنة تفقد وحدتها المرتقبة بالنسبة لي، تتوزع وتتوضع على شكل طبقات في أجزاء موجودة- محصورة من الكينونة، ويبقى أن يؤدي الفرد إلى الآخر وأن يجمع من الآخر حطام حالتي الراهنة المشتتة، لكي نخلق منها وحدةً منتهية بشكل طفيلي في روح الآخر، وبقواه نفسه، وهكذا تضيع الروح في نفس النفس.

هكذا هو الزمان في المشاركة بالمعايشة التي تبلغ النقاء التام لعلاقتها بنفسها ذاتها والنقاء لتوجه الروح القيمي، لكن وفي الوعي الأكثر سذاجة،



حيث لاتتباين بعد مقولة أنا - بالنسبة إلى نفسي تماماً (في المستوى الحضاري - الوعي اليوناني والروماني مثلاً) وأحدد نفسي مع ذلك بمصطلحات المستقبل.

بم تتمثل ثقتي الداخلية عندما أقوّم ظهري، أرفع رأسي، وأوجه نظري إلى الأمام؟ وهل هذه الحالة الراهنة الصرفة ليست ممتلئة وليست مكملة بالمبتغى والواجب؟ وهنا تكون مبادرة الذات استناداً للنشوة والرضى الذاتيين، وهنا يكون مركز تقرير المصير القيمي متجهاً نحو المستقبل. أنا لا أريد فقط أن أبدو أكبر مما أنا في الواقع، لكنني لا أستطيع فعلاً أن أرى وجوديتي الصرفة، ولا أثق حتى النهاية أنني آكل ما آكله فعلاً هنا والآن، وأن أملأ نفسي من المرتقب، من الواجب ومن المبتغى ومن المستقبل، وهو وحده يكمن في مركز الفعل لثقل تقرير مصيري. ومهما اتخذ الواجب والمبتغى أي شكل ساذج أو عرضياً، فإنه من المهم الإشارة، أنه هو ليس هنا، وليس في الماضي والحاضر، ومهما بلغ في المستقبل، ليكن مثلاً قبل المرتقب، فإني مركز ثقل تقرير المصير سوف يتحرك مرةً ثانية نحو الأمام، نحو المستقبل، وسوف أعتمد على نفسي المرتقبة، حتى إن النشوة والرضى الذاتي (الإباء) سوف تملأان بالحاضر على حساب المستقبل، ولو بدأ بالقول عن نفسه، فإنه سيجد الآن في الحال مقولة الشيء نحو الأمام (النفس).

إن وعي أنني من حيث الجوهر غير موجود، يعتبر بداية منظمة لحياتي من نفسها في علاقتي بنفسي ذاتها (يفترض الجنون الأول لعدم تطابقي المبدئي مع نفسي ذاتها التي تعطي شكل حياتي من الداخل) فأنا لا أستطيع أن أحسب كل شيء بقولي: أنا كلي ههنا، وأنا لست موجوداً في أي مكان أو



في أي شيء، فأنا موجود حتى الكمال، والمسألة هنا ليست في حقيقة الموت، فأنا أموت في المعنى تحديداً. وأعيش في عمق نفسي بإيمان أبدي وأمل بإمكانية دائمة بحدوث أعجوبة داخلية لولادة جديدة، فأنا لا أستطيع أن أضع حياتي كلها بشكل قيمي في الزمان، وأن أبررها وأنهيها تماماً. إن الحياة المنتهية زمانياً يائسة من وجهة نظر المعنى المحرك، فهي يائسة من داخلها نفسها،ومن الخارج فقط يمكن أن تنتهي إلى تبرير عطف إلى جانب المعنى غير المحقق. وبما أن الحياة لم تنقطع بالزمان (فهي تنقطع بالنسبة لنفسها ذاتها، ولكنها لاتنتهي)، تعيش من داخل نفسها بالأمل والإيمان بعدم تطابقها مع نفسها، في ترقبها الدلالي لنفسها، وبهذا تكون الحياة مجنونة من وجهة نظر وجوديتها، لأن هذه الثقة والأمل من وجهة نظر كينونتها الكائنة لاتدعّم بشيء (لا توجد في الكينونة ضمانات للواجب، لا توجد ضمانات من السماء). من هنا فإن هذه الثقة والأمل يحملان طابعاً صلواتياً (ومن داخل حياتي تكون هناك مجرد نغمات ندامة، نغمات صلواتية وابتهالية) ويبقى هذا الجنون للإيمان والثقة في «أنا» الكلمة الأخيرة لحياتي، من داخلي بالنسبة لمعطاي هناك، حيث الصلاة والندامة والتوبة، يعني أن هذا المعطى ينهي نفسه بالحاجة (أي الشيء الأخير الذي يمكن فعله هو الرجاء والتوبة (الندامة)، والكلمة الأخيرة دلالة، والكلمة التي تنزل هي النجاة والإدانة). تجرد الكلمة من كل الطاقات المتأثرة بشكل إيجابي والتي تنتهي، فهي غير نشطة من الناحية الجمالية، أتوجه فيها خارج نفسي وأخون نفسي من أجل أن يشفق الآخر علي (معنى الإعتراف المادي)، أنا أعرف أن الآخر أيضاً موجود في جنون عدم التطابق المبدئي مع النفس ذاتها، نفس



عدم استمرار الحياة، لكن هذا بالنسبة لي ليس كلمته الأخيرة، فهي لاتطلق لي. فأنا متواجد خارجه والكلمة الأخيرة المنهية تكون لي.

فهي تشترك وتطلب حالة خارج وجود كاملة وملموسة من قبلي نحو الآخر، وتتطلب خروجاً وجودياً مكانياً، زمانياً، دلالياً لحياته في كلها، في توجهها القيمي ومسؤوليتها. ولايُجعل موقف خارج الوجود هذا مجرد فيزيائي فحسب، لا بل ويمكن من الناحية الأخلاقية، وماهو غير ممكن في نفسه ذاتها ولنفسه ذاتها، وبالتحديد عن طريق التأثير القيمي والود لكل المعطى الكائن لكينونة الآخر الداخلية، وإنما عدم تطابقه مع نفسه، وبالتالي نزعته أن يكون خارج نفسه كمعطى يعني أن النقطة الأعمق للملامسة مع الروح هي مجرد جانب من روحه الكائنة والمعطاة، وكأنها تمتلئ من أجلي في جسم شفاف يشمله عطفي بشكل تام، أتواجد أنا في هذه النقطة الخارجية لـ«أنا» و«آخر» في تناقض متبادل حدثي: حيث ينفي الآخر نفسه داخل نفسه ذاتها - أي كينونة معطاة، أؤكد وأثبت من مكاني الوحداني في حدث الكينونة بشكل قيمي وجوديتي المنفية، ويكون النفي نفسه هذا بالنسبة لي مجرد جانب من وجوديته. إن ما ينفيه الآخر فعلاً في نفسه، أؤكده فيه فعلاً، وأحافظ على «أناي»، وبهذا أخلق لأول مرة روحه في مستو قيمي جديد من الكينونة. ولا تتطابق المراكز القيمية لرؤياه الشخصية لحياتي ورؤياي لحياته. ولايمكن أن يزول هذا التناقض القيمي المتبادل في حدث الكينونة. ولايستطيع أحد أن يتخذ موقفاً فعلياً بالنسبة لـ«أنا» و«الآخر»، فوجهة النظر المعرفية المجردة تُجرد من كل فهم قيمي، ومن الضروري من أجل التوجه القيمي اتخاذ موقف (شغل مكان) وحداني في حدث الكينونة الموحد، من الضروري التجسيد. إن كل تقييم



هو اتخاذ موقف ذاتي في الكينونة، حتى إنه كان على الإلة أن يتجسد لكي يعطف، لكي يتألم ويسامح، وكأنه يتخلى عن وجهة النظر المجردة للعدالة، وكأن الكينونة تخلق مرة واحدة وحيدة، بشكل لا ينفك بين الـ«أنا» الوحداني وكل الآخرين بالنسبة لي، ويكون الموقف في الواقع متخذاً، ويصبح الآن أي تقييم، ويمكن أن ينطلق من هذا الموقف ويصادرهما لنفسه. إذن إن أناي وحدي أنا الوحداني في كل الكينونة لـ«أنا - بالنسبة لـ نفسي» وكل الآخرين بالنسبة لي - هو الموضوع الذي لا يمكن أن يكون أي شيء قيم خارجه بالنسبة لي، ولا يمكن أن يكون خارج هذا الموضوع مدخل إلى حدث الكينونة؛ من هنا بدأ ويبدأ أي حدث بالنسبة لي بشكل أبدي، حيث لا تعرف وجهة نظره المجردة ولا ترى حركة الكينونة والحدثية والوضوح القيمي الذي مايزال مفتوحاً. ومن الصعب أن نكون محايدين في حدث الكينونة الوحيد والوحداني، ويمكن أن يتفسر معنى الحدث الواقع من مكانه الوحداني وحده، وكلما تجاوزته بشكل متوتر، كلما أصبح أوضح وأوضح.

يتطابق الآخر مع نفسه ذاتها بالنسبة لي، وبتطابقه وكليته المنتهية الإيجابية هذه أُغنية من الخارج، ويصبح هو بطلاً مهماً من الناحية الجمالية، ومن هنا ومن جانب شكله في كله فإن البطل ساذج ومباشر أيضاً مهما كان منفتحاً وعميقاً من داخله، أما السذاجة والمباشرة فهي من جوانب الشكل الجمالي لما هو، وحيثما تتحققان لا يكون البطل موضوعياً حتى النهاية من الناحية الجمالية، ولم يستطع المؤلف بعد أن يتخذ موقفاً ثابتاً خارجه، وهو ما يزال مهماً من الداخل بالنسبة له من وجهة نظر الأهمية الدلالية. لايبحث الشكل الجمالي المهم في البطل عن تجليات دلالية، أما كلمته الأخيرة (أي شكله) فهي في



الانتهاء وفي الكينونة كماض تماماً. ومن الضروري إدراك وفهم التناقض العميق في الكينونة، وليس الاشتراك معه، أما أن يُقيم بنظرة موحدة لجانب من الكينونة فهذا يعني أن نجعل هذا التناقض مباشراً وساذجاً.

يصعب التغلب الجمالي والإنهاء أيضاً، حيث لايكون الآخر والتوتر الدلالي مهمين من الناحية الداخلية بالنسبة إلينا، حيث نشترك معه بتوجهه الدلالي، حيث يشتت المعنى المهم جسمه الداخلي الخارجي، يخرِّب شكله المهم والمباشر والساذج (ومن الصعب نقله إلى مقولة الكينونة لأنني أنا كائن فيه). إن لترقب الموت أهمية كبيرة بالنسبة لإنهاء الإنسان الجمالي، حيث يوضع ترقب الموت لجانب ضروري في الشكل المهم جمالياً لكينونة الإنسان الداخلية، في شكل روحه، ونترقب نحن موت الآخر كعدم تحقيق دلالي حتمي، كفشل دلالي لحياته، حيث يخلق مثل هذه الأشكال من التبرير، ولايستطيع هو نفسه من مكانه أن يجدها أبداً. يجب أن يتطابق في كل لحظة معطاة من الفهم المُدخَل، الجمالي معه (منذ البداية) بشكل إيجابي مع نفسه ذاتها، يجب أن نراه كله في كل لحظة معطاة، وربما في كمونه كله. إن المدخل الفني إلى كينونة الإنسان الداخلية يحدده بشكل مسبق وتكون روحه قدرية (بخلاف النفس). إن رؤية الصورة الداخلية هي نفس الشيء الذي نرى من خلاله صورتنا الخارجية. إنه تطلع إلى العالم، حيث أنا غير موجود. وحيث لا أستطيع أن أفعل شيئاً، عندما أبقى أنا نفسي ذاتها، ويكون وجهي الداخلي، المهم جمالياً أشبه بالبرج (الطالع) (الذي لا نستطيع أن نفعل معه شيئاً، وكان يمكن أن يبدو الإنسان الذي يعرف برجه (طالعه) فعلاً في حالة متناقضة من الناحية الداخلية ولا يحسد عليها: لأن جديته ومخاطرته بالحياة غير معقولين ومن هنا توجه تصرفه الصحيح كذلك).



يتطلب المدخل الجمالي إلى الكينونة الداخلية للآخر قبل كل شيء، ألاّ نثق به وألاّ نأمل به، وإنما أن نستقبله إلى جانب الإيمان والأمل لكيلا نكون معه ولا فيه، بل خارجه (لأنه لا يمكن أن يكون فيه أية حركة قيمية من داخله خارج الإيمان والأمل، وتبدأ الذاكرة بالفعل كقوة إنهاء وجمع من لحظة ظهور البطل الأولى، فهو يُخلق في هذه الذاكرة (الموت) وتكون عملية الصياغة هي عملية تأبين، ويقرّب التجسيد والمقاس حتى النهاية، ولا يمكن أن يكون فيه بالنسبة لنا سر دلالي، أما إيماننا وأملنا فيجب أن يسكنا.

يجب أن نحس من البداية بحدوده الدلالية، أن نتعشقه وكأنه منته من الناحية الشكلانية، لكن مع ذلك لا ننتظر منه تجليات دلالية، يجب أن نعايشه كله منذ البداية، أن تكون لنا علاقة به كله، مع كله، أما هو فيجب أن يكون ميتاً بالنسبة إلينا، ميتاً من الناحية الشكلانية وفي هذا المعنى يمكننا أن نقول إن الموت هو شكل من أشكال الانتهاء الجمالي للشخصية، ويخزل الموت كفشل دلالي النتيجة الدلالية ويضع مهمةً ويقدم أساليب للتبرير اللادلالية. وكلما تعمق التجسيد وانتهى، كلما سمعت فيه بشكل أكثر حدة انتهاء الموت، وبنفس الوقت الانتصار الجمالي على الموت، وبالتالي صراع الذاكرة مع الموت (الذاكرة بمعنى التوتر القيمي المحدد، التثبيت والود إلى جانب المعنى). وتصدح نغمات الصلاة على روح الحياة (التأبينية للحياة) على طول الطريق الحياتي كله للبطل المجسد، ومن هنا اليأس الخاص للإيقاع والسهولة الفرحة - الحدادية والخفة في الجدية الدلالية الحتمية. ويحوط الإيقاع الحياة المعاشة حتى في الأغنية التي تُغنَّى للطفل الرضيع في السرير، وتبدأ بالعزف نغمات (نفحات) الصلاة على روح الحياة حتى



الموت. لكن هذه الحياة المعاشة تكون مصانة في الفن وتبرر وتنهى في الذاكرة الأبدية، ومن هنا يأس الإيقاع الطيب العطوف.

وإذا جردنا المعنى المحرك لحياة البطل كمعنى بجانب من قصديته، وليس بالمعنى الذاتي في كينونته الداخلية، فإن هذا سيصعّب الشكل والإيقاع وتبدأ حياة البطل بالسعي للنفاذ من خلال الشكل والإيقاع، وأن تلقى أهمية دلالية مهمة، يبدو من خلال وجهة نظرها الانعكاس الذاتي للمعنى في كينونة الروح، ووجودية المعنى المجسد، وتبدو تشويهاً، ويصبح الانتهاء المُقْنع فنياً غير ممكن: تنتقل روح البطل من مقولة الآخر إلى مقولة الـ«أنا»، ومن ثم تتشتت وتضيع نفسها في النفس.

٤ - هكذا هو الكل المهم جمالياً لحياة الإنسان الداخلية، هذه هي روحي، فهي تُخلق بشكل فعال وتصاغ بشكل إيجابي وتنتهي فقط في مقولة الآخر التي تسمح أن تؤكد بشكل إيجابي لوجوديته إلى جانب الواجب - المعنى. إن الروح هي كل مغلق، يتطابق مع نفسه ذاتها، ويساوي نفسه وكذلك كل الحياة الداخلية التي تنشد فعالية الآخر المُحَّبة والتي تقع خارج وجود، إنهاء الروح وهبة نفسي للآخر. إن العالم المادي في الفن الذي تعيش الروح فيه وتتحرك (روح البطل) مهم من الناحية الجمالية كمحيط لهذه الروح. فالعالم في الفن ليس أفق الروح المتصرف، وإنما محيط الروح التي ذهبت وتذهب. إن علاقة العالم بالروح (العلاقة المهمة جمالياً واتحاد العالم والروح أيضاً) أشبه بعلاقة صورته الحسية بالجسد، لا تعاكسه، بل إنه تحيط وتشمل هذه الروح المتحدة مع حدودها، حيث يتحد معطى العالم مع معطى الروح.



لعل جانب الوجودية السابقة في كل كينونتها، الوجه الذي يحدد بشكل مضموني سابق للكينونة، وتحتاج هذه الكينونة إلى تبرير خارجي دلالي، لأنها وحدها الحقيقة (وهي موجودة بعناد بالنسبة للعلاقة من حيث المضمون في الصور البيانية أو الفنية أو المفاهيم، ويبتعد هذا التعيين للترقب الآن نفسه في حيز الكينونة الوجودية، ويكون كل تجسيد لمعنى حدث الكينونة المرتقب في تعيينه وتعبيريته السابقة لوجهة مجرد حقيقة ولايبرر تحديداً بما هو كائن سابقاً. إن كل ما هو كائن، كل ما هو موجود بشكل غير مبرر وكأنه تجرأ للتحديد سابقاً واستمر (بعناد) في تعيينيته هذه في العالم الذي مايزال مرتقباً في معناه، في تبريره، وذلك أشبه بالكلمة التي أرادت أن تتحدد في العبارة التي لم تقل حتى النهاية ولم يفكر بها حتى النهاية بعد. فالعالم كله في واقعيته السابقة وفي وجوديته السابقة (أي هناك، حيث ينوي التطابق مع النفس الهادئة ذاتها ومع معطاها وبشكل مستقل عما هو مرتقب، حيث ترضى الكينونة بنفسها، ولا تتحمل النقد الدلالي الفطري له نفسه).

«إن الفكرة المقالة هي كذب» هذا هو العالم الفعلي (بالتجرد عن المعطى المرتقب والذي لم يفه به بعد، إنه معنى معناه فيه سابقاً، ويقال لحدث الكينونة، فالعالم بوجوديته هو تعبيريته، كلمة مقالة سابقاً وقد تم عزفها. وتخجل الكلمة المقالة من نفسها ذاتها في ضوء موحد لذلك المعنى الذي كان من الضروري قوله (إذا لم يتواجد شيء بشكل قيمي غير المعنى المعاش هذا)، بما أن الكلمة لم تقل، فإنه يمكن الثقة بها والتأمل أيضاً، لأن مثل هذا الامتلاء القسري للمعنى قد تماثل، وها هو الآن قد أقبل، فهي هنا إذن في كل ملموسيتها العنادية المعيشية - وهذا كل شيء ولاشيء أكثر. تصرح الكلمة المقالة سابقاً بلا أمل في لفظها السابق، إن الكلمة المقالة هي جسم المعنى



الميت، فالكينونة الكائنة سابقاً في الماضي والحاضر هي مجرد جسم ميت للمعنى المرتقب لحدث الكينونة - أي الزمن المطلق، فهي بدون أمل (خارج الوقوع المستقبلي). لكن الإنسان الآخر في هذا العالم هو بطله، وتكون حياته واقعة تماماً في هذا العالم. إنه جسم من شحم ولحم، من عظم للعالم الكائن، وخارجه لايوجد أي شيء، أما حول الآخر بالنسبة لعالمه فإن وجوديته الكينونية تشهد تأكيداً خارج دلالي وإنهاءً إيجابياً أيضاً، تلتحم الروح وتحاك مع معطى العالم وتضيؤها بذاتها. يستدير العالم باتجاه قصديته، وعدم قابليته للتنفيذ بعد، وهذا أفق وعيي المتصرف (ويكون أمامي يتلفت): حيث يُشتِتُ ضوءُ المستقبل الثباتَ والقيمة الذاتية لجسم الماضي والحاضر، وحيث يصبح العالم مهماًمن الناحية الإيجابية في معطاه تماماً بالنسبة إلي كمجرد محيط للآخر.
إن كل التعريفات التي تنتهي بشكل قيمي وكذلك ميزات العالم في الفن وفي الفلسفة الجمالية متوجهة بشكل قيمي في الآخر- أي بطله. فهذا هو العالم وهذه هي الطبيعة وهذا هو التاريخ المحدد، وهذه هي الحضارة والثقافة المحددة، وهذه هي العقيدة المحددة تاريخياً تتأكد بشكل قيمي إيجابي إلى جانب المعنى والجملة المنتهية وكذلك الذاكرة. إن كل الميزات وتعريفات الكينونة الموجودة والتي تؤدي بالكينونة إلى حركة درامية من الأسطورة الساذجة المتعلقة بهيئة الإنسان (علم الكونيات والأساطير الإلهية) وحتى أساليب الفن المعاصر ومقولات الفلسفة الحدسية الجمالية: فالبداية والنهاية والولادة والغناء والكينونة والصيرورة والحياة إلى آخره تضيء بضوء الآخر القيمي المأجور. إن الولادة والموت والجوانب الواقعة بينها من الحياة هي مجال القوى القيمي لوجودية الكينونة. إن للجسم الميت أهمية قيمية تحيا فقط بروح الآخر، وتنتشر الروح في النفس (النفس لا تحيا وإنما تحاكمها).



وينتج مما قيل أن الروح وكل أشكال تجسيدها هي الجمالي للحياة الداخلية (الإيقاع) وأشكال العالم المعطى، الذي يتناسب جمالياً مع الروح، ولا تستطيع أبداً أن تكون أشكالاً للتعبير الذاتي الصرف، أي التعبير عن النفس والذات، لكنها تعتبر أشكالاً للعلاقة بالآخر وبتعبيره الذاتي. إن كل التعريفات المهمة جمالية متوافقة مع الحياة نفسها ومع معطى العالم المعاش من داخله، حيث يخلق هذا التوافق وحده قوتها والأهمية (أشبه كما لو أن القوة وأهمية غفران الذنوب تتجلى بأن الآخر يقوم بها، لكنني أنا نفسي لا أستطيع أن أغفر لنفسي الذنوب، لأن هذا السماح والغفران سيكونان بدون أهمية قيمية) وفي أسوأ الأحوال فإنها يمكن أن تكون زائفة وفارغة. إن فعالية المؤلف فوق الكينونة هي الشرط الضروري للصياغة الجمالية للكينونة الموجودة، يجب علي أن أكون فعالاً، لكي تستطيع الكينونة أن تكون خاملة، من الضروري بالنسبة إلي أن أرى أكثر من الكينونة (من الضروري علي أن أتخذ موقفاً خارج الكينونة المصاغة جمالياً من أجل هذا الفيض القيمي المبدئي من الرؤية) لكي تكون الكينونة وتصبح رائعة بالنسبة إلي. وتبدأ الفعالية الإبداعية الصرفة النابعة فيّ هنالك حيث تنتهي فيّ كل وجودية، وحيث تنتهي فيّ كل كينونة كما هي. وبما أنني أجد بشكل فعال وأعي شيئاً ما فعالاً وموجوداً محدداً، فإنني بذلك أكون في فعل التعيين، أكون فوقه (وبما أن التعيين القيمي قيم فوقه) وبهذا فإن امتيازي الفني المتناسب الأجزاء- انطلاقاً مني - هو إيجاد العالم خارج النفس التي تنطلق في الفعل. لذلك فإنني أنا وحدي وبوجودي خارج الكينونة أستطيع أن أتقبله وأن أنهيه إلى جانب المعنى. إنه فعل نشاطي الواصل والنشط بشكل مطلق، ومن أجل الكينونة بشكل فعلي نشط وإغناء هذه الكينونة، فإن هذا الفعل



يجب أن يكون فوق كينونتي تماماً. يجب علي أن أذهب كلي بشكل قيمي في الكينونة، لكيلا يبقى مني ومما يخصني من الكينونة الخاضعة لفعل الود الجمالي والإنهاء، أي شيء قيم بالنسبة إلي، من الضروري تنظيف كل حقل الكينونة المعطاة التي تخضع للآخر، وتُوجه كل فعالية الذات نحو النفس (لكيلا تتراكم علي وأن تسعى لتضع نفسها في حقل الرؤيا وإحاطة النفس بالنظر)، وعند ذلك فقط فإن الكينونة ستبدو ضعيفة، محتاجة وشفافة كطفل أعزل وحيد، ساذج وخامل وقديس. أن نكون يعني أن نحتاج إلى الاحتياج للتأكيد من الخارج، في اللطف والصون في الخارج. أن نكون موجودين (من الخارج) يعني الكينونة أنثوياً لفعالية الأنا المتأكدة الصرفة، ولكي تنفتح الكينونة أمامي في ضعفي الأنثوي يجب أن أصبح فعالاً تماماً خارجه.

تعطى كينونة وجوديتي وتعبيرية قولي لفعاليتي الصرفة في جو الحاجة والفراغ غير القابل للامتلاء أبداً من داخل نفسه، بقواه الشخصية، وتكون كل فعالية موجودة خاملة بالنسبة إلى فعاليتي النابعة مني، وتعطى حدوده الدلالية كلها بشكل ظاهر محسوس، وترجو كل وجوديته، ترغب وتطلب خارج وجودي المتوتر بالنسبة إلي، ويجب أن تحقق فعالية خارج الوجود هذه نفسها في امتلاء تأكيد الكينونة بغض النظر عن المعنى. غير أن الكينونة، وفي هذا الفعل تصبح سذاجة وخمول الكينونة الكائنة والموجودة جمالاً. وإذا سقطت أنا نفسي بكل فعاليتي في الكينونة، فإن جماله المعبر عنه يتخرب في الحال.

طبعاً يمكن اشتراكي الخامل بمعطى الكينونة المبرر، بالمعطى الفرح. إن الفرح غريب عن العلاقة النشطة بالكينونة، يجب علي أن أصبح ساذجاً، لكي أفرح، لا أستطيع من داخل نفسي ذاتها بفعاليتي أن أصبح ساذجاً، ولذلك لا أستطيع أن أفرح، فالكينونة وحدها ساذجة وفرحة، لكنها ليست فعالية،



فهي أي الفعالية، جادة حتماً. إن الفرح هو حالتي الخاملة الأكثر عزلة ويأساً للكينونة. إن الابتسامة الأكثر حكمة يائسة وأنثوية (مدعية إذا كانت راضية). يمكن الفرح في الإله أو في العالم بالنسبة إلي، يعني هناك فقط، حيث أشترك أنا بشكل مبرر بالكينونة من خلال الآخر بالنسبة للآخر، حيث أكون أنا خاملاً وأقبل الهبة، يفرح ما يخص الآخر فيَّ ولكن ليس أنا بالنسبة لنفسي. ويمكن أن تحتفل قوة الكينونة الساذجة والخاملة وحدها، فالاحتفال دائماً عفوي. وأستطيع الاحتفال (الجمهرة) في العالم وفي الإله، لكن ليس في نفسي وحدها. أستطيع فقط أن أعكس فرح الآخر المؤكد. إن ابتسامة النفس هي ابتسامة ليست معكوسة، وليست ابتسامة من القلب الفرح، المنعكس الابتسامة في الأيقونة والأدبيات الكنائسية.

وبما أنني أشترك بعالم الآخر بشكل مبرر، فإنني أكون فيه فعالاً بشكل خامل، وتكون الصورة الواضحة لمثل هذه الفعالية الخاملة هي الدبكة. يندمج في الدبكة شكلي الذي يراه الآخرون وحدهم بالنسبة إليهم مع فعاليتي العضوية الداخلية التي تحس بنفسها ذاتها، ويسعى كل شيء بداخلي أثناء الدبكة للخروج إلى الخارج (ليظهر) ليتطابق مع الشكل الخارجي في الدبكة، يمتلىء بشكل أكثر في الكينونة الاشتراك بكينونة الآخرين، تدبك فيّ وجوديتي المتأثرة بشكل قيمي من الخارج، يدبك فيّ حبي، يدبك في الآخر، وتعاش النشوة بشكل ظاهر في الدبكة، وكذلك عنصر النشوة بالكينونة، ومن هنا الأهمية المقدسة للدبكة في الأديان. إن الدبكة هي الحد الأقصى لفعاليتي الخاملة، لكنها لاتخلو في مكان من حياتي. أنا فعّال بشكل خامل، عندما لايتطلب فعلي فعالية دلالية صرفة لمقولة: أنا- بالنسبة إلى نفسي، لكنه مبرر في الكينونة المتواجدة، في الطبيعة عندما



لاتكون الروح ما هو غير موجود بعد، ما هو غير محتم بعد، ما هو غير معقول من وجهة نظر الكينونة الموجودة، وهذه هي الكينونة الموجودة بشكل فعال عفوي فيّ. وتفترض الفعالية الخاملة قوى موجودة، معطاة وحتمية بالكينونة. فهي لا تُغني الكينونة بما هو غير قابل للتحقيق بشكل مبدئي من داخل الكينونة نفسها، فهي لاتغير المظهر الدلالي للكينونة والفعالية الخاملة لاتغير شيئاً بشكل شكلاني. وبهذا الذي قلناه يتحدد بشكل أكثر ثباتاً أيضاً حد المؤلف والبطل (حدودهما) والذي يحمل المضمون الحياتي والدلالي، الحامل الذي يحمل الانتهاء الجمالي له.

إن الفكرة التي عرضناها سابقاً عن الاتحاد الجمالي للروح والجسد نجد هنا تأثيرها النهائي، ويمكن أن تكون هناك مشكلة بين الروح (النفس) والجسد الداخلي، لكن لا يمكن أن تكون هناك مشكلة بين النفس والجسد، لأنهما يبنيان في نفس المقولات، ويعبران عن علاقة موحدة ونشطة من الناحية الإبداعية لمعطى الإنسان.



الفصل الرابع
كل البطل الدلالي

سنعالج في هذا الفصل: التصرف والاعتراف - التقرير الذاتي والسيرة الذاتية والبطل الشعري والغنائي والكاركتير والتيب والوضع والشخصية وسيرة الأنبياء والقديسين.

لا ينظم البناء الفني المتناسب الأجزاء، بالنسبة لعالم الرؤية الفنية فقط، الجوانب المكانية والزمانية فحسب، لا بل والدلالية الحية أيضاً، ولايكون الشكل مكانياً وزمانياً فقط فحسب، لا بل ويكون دلالياً أيضاً. لقد عالجنا حتى الآن الشروط التي يصبح الزمان والمكان خلالها مهمين من الناحية الجمالية، لكن التوجه الدلالي للبطل يكتسب في الكينونة أهمية جمالية، ومن ثم ذلك المكان الداخلي الذي يشغله الإنسان في حدث الكينونة الوحيد والوحداني، وكذلك موقفه القيمي فيه. فهو يُعزل من الحدث وينتهي بشكل فني، ويحدد اختيار الجوانب الدلالية المحددة للحدث اختيار جوانب الإنهاء المتوافقة والمتطابقة معها. ويتم التعبير عن هذا باختلاف أشكال كل البطل الدلالي. وهذا ما سنعالجه في هذا الفصل. تجب الإشارة، أن الكل المكاني والزماني وكذلك الكل الدلالي كل على حده غير موجود: وكما إن الجسد في الفن يحيا دائماً بالروح (ولو أنها ماتت في التصوير الميت) كذلك الأمر فإن الروح لايمكن أن تكون متلقاة بغض النظر عن الموقف الذي تشغله بمعنى الموقف الدلالي - القيمي خارج تخصيصها كطبع أو نموذج أو وضع والخ.



١ - التصرف والاعتراف - التقرير الذاتي:

ينشأ الإنسان الذي يعيش من داخله في العالم بشكل فعال، وتنشأ حياته أيضاً، حياته التي تعيش كل حياتها في لحظة من تصرفه. أتصرف أنا بالفعل والكلمة، وبالفكرة وبالإحساس أيضاً، أعيش أنا، وأصبح تصرفاً، غير إنني لا أعبر عن نفسي ولا أحددها بشكل مباشر بالتصرف، وأحقق بهذا التصرف أهمية دلالية، ولا أحقق نفسي كشيء محدد. فالمادة وحدها تحدد وتعاكس التصرف. ففي التصرف تغيب لحظة الانعكاس الذاتي للشخصية المتصرفة، وهي تتحرك في السياق الموضوعي المهم: في عالم الأغراض العملية الضيقة (الحياتية- المعيشية) وفي عالم القيم السياسية والإجتماعية وفي عالم الأهميات المعرفية (تصرف المعرفة) وكذلك في عالم القيم الجمالية (تصرف الإبداع الفني أو التلقي) وأخيراًفي الحيّز الأخلاقي الصرف (في عالم القيم الأخلاقية الضيّقة، في العلاقة المباشرة بالخير والشر). ونحدد هذه العوالم المادية بشكل قيمي يشمل التصرف بالنسبة إلى المتصرف نفسه. ولايحتاج التصرف بالنسبة إلى الوعي المتصرف، لتصرف البطل (أي في تعيين الشخصية)، وإنما للقيم والأغراض المفهومة والمكتملة وحدها. يضع وعيي المتصرفُ المسائلَ كما هي: لماذا؟ من أجل ماذا؟ كيف؟: أصحيح أم لا، هل من الضروري، أو من غير الضروري، هل من الواجب أم من غير الواجب، أخيرٌ أم شر؟ لكن لا يتم وضع الأسئلة أبداً: من أنا؟ ما أنا؟ ولا يدخل تعييني (أي إنني هكذا) بالنسبة إلى نفسي في دافعية التصرف. فلا يوجد تعيين لشخصيته التي تقوم بالفعل الذي يفهم التصرف بالنسبة إلى الوعي المتصرف (حيث يتم تفسير التصرف في الكلاسيكية عن طريق تعيين طبع البطل). ولا يتصرف البطل لأنه من الواجب التصرف هكذا، أو لأن



هذا ضروري، وإنما لأنه لم يزل هو لما هو. يعني أن التصرف يتصرف بالوضع والطابع، يعبر عن وضع الطبع، طبعاً، ليس بالنسبة للبطل المتصرف دائماً بالنسبة للمؤلف - المتأمل خارج الوجود، وهذا واضح في كل عمل فني، حيث يوجد واجب يُخلق طبع أو تيب (كاراكتير أو تيب). ولا يمكن أن يستدعي غياب تعيين الشخصية (أنا هكذا) في سياق التصرف الدافعي أية شكوك هناك، حيث يجري الحديث عن تصرفات الإبداع الحضاري. وعندما أتصرف بالمعرفة، فإن تصرفي وفكري يتعينان ويفسران فقط بتلك الأهميات المادية التي تتوجه نحوها الفكرة. ولا أستطيع طبعاً، أثناء هذا أن أشرح النجاح بالذكاء أو الأخطاء أو بعدم الذكاء، ولا يخلو الأمر من تعريفات مشابهة للنفس ذاتها، ولكنها تكمن في السياق الدافعي للتصرف، لأنه يحددهن ولا تستطيع أن تدخل، ولا يعرفها الوعي، الوعي الذي يتصرف بشكل معرفي. إن تصرف الإبداع الفني هو علاقة بالأهميات المادية وحدها التي يتوجه الفن نحوها، وإذا دأب المؤلف لإدخال ذاته في إبداعه، فإن هذه الذاتية لا تعطى له على أنها تحدد فعله، لكن تقصد في المادة، وهي قيمة واجبة، أي يجب أن تتحقق فيه وهي ليست حاملة للفعل بل تحمل المادة، وتدخل في المادة، في السياق الدافعي للإبداع. ويتضح أنه يوجد في ذلك الوضع فعل اجتماعي - سياسي.

المسألة أعقد بكثير فيما يخص الفعالية الحياتية الصرفة، حيث يفسر التصرف في الغالب، على ما يبدو، بتعيينه على حامله. غير أن ما يخصني يُدخل في قصدية تصرفي المادية، يعاكسه كغرض معين، ويكون السياق الدافعي هنا للتصرف نفسه مجرداً من البطل. إذاً نحصل في النتيجة النهائية على ما يلي: إن التصرف الذي يتم التعبير عنه ويقال بكل نقائه العالم بشكل



دقيق، فإن التصرف يعي فيه نفسه بشكل قيمي ويُحدد بالتالي، يتوجه فيه بشكل مسؤول، ويتم وصف هذا العالم، ولن يكون فيه بطل (وسوف لن تكون للفكرة قيمة نموذجية ومميزة وإلى ما هنالك). ويحتاج التصرف إلى تعيين الغرض والوسائل، ولا يحتاج إلى تعيين حامله أي تعيين البطل. فالتصرف نفسه لا يقول شيئاً عن المتصرف، بل يقول عن حالته المادية فقط، فهي (أي الحالة) وحدها تُخلق بشكل قيمي للتصرف وليس للبطل. إن تقرير التصرف موضوعي جداً، ولاتحدده اللاكينونة بعد أو القصدية الفرضية المادية، وعدم متابعته إلى الأمام، وهي غير موجودة في الماضي (السابق)، وليست بما هو فيه، وإنما تكون غير موجودة. لذلك فإن الانعكاس الموجه نحو التصرف الذي يجري مسبقاً، لايعني المؤلف (من هو؟ وما هو؟) ولكنه يعتبر مجرد نقد فطري للتصرف من وجهة نظر أهدافه الشخصية ومن وجهة نظر الواجب. وإذا لم يُخرج (النقد) أحياناً خارج حدود وعي المتصرف، فإن ذلك لن يكون أبداً من أجل إدخال جوانب متوافقة تماماً مع الوعي المتصرف، وإنما من أجل تلك التي غابت وحدها ولم يتم أخذها بعين الاعتبار، ولكن كان من الممكن أخذها بعين الاعتبار عموماً (إذا لم يدخل شيء غريب عن تصرفه القيمة: كمايبدو للآخر تصرفي). لايوجد في الوعي المتصرف بطل، حتى هناك، حيث يقدم الوعي تقريراً يقول عن نفسه: لايوجد فاعل محدد، فهو (أي الوعي) مادي، لكنه مع ذلك ليس سيكولوجياً ولاجمالياً (فلا يتم التحكم به عن طريق السبب) ولا بالمشروعية الجمالية: التي تميز وتخص الفكرة. وعندما يتم التحكم بتصرفي عن طريق الواجب كما هو، فإنه يقيّم بشكل مباشر أشياءه وفق مقولات الخير والشر (بما في ذلك السياق الحضاري فنياً والصرف للقيم)،



يعني أنه يعتبر تصرفاً أخلاقياً أدبياً تماماً، فإن انعكاسي سوف يكون فوقه، ويبدأ بتحديد نفسي وتقريري عنه ويحتل تعييني.

إن التوبة على المستوى السيكولوجي (أو الحسرة) تنقل إلى مستوى شكلاني - إبداعي (أي الندامة والإدانة الذاتية) عندما تصبح منظمة وتشكل الحياة الداخلية بالندامة، بمبدأ الرؤية القيمية، وتثبيت الذات، وتظهر هناك، حيث تظهر محاولة تثبيت الذات نفسها في نغمات الندامة وفي ضوء الواجب الأخلاقي الأدبي، في ضوء الشكل الجوهري الأول لجعل الحياة موضوعية من الناحية الكلامية والحياة (أي الحياة الشخصية، دون التجرد عن حاملها) وهذا هو الاعتراف - التقرير الذاتي. ومن أجل هذا الشكل يعتبر جعل الذات موضوعية جانباً جوهرياً بناءً، حيث يتم إلغاء الآخر بالمدخل الامتيازي الخاص. فالعلاقة الصرفة بالذات نفسها وحدها تعتبر هنا بداية القول المنظم، ويدخل في الاعتراف - التقرير الذاتي كوني أنا أستطيع أنا نفسي أن أقول عن نفسي (بشكل مبدئي، وليس حقيقي طبعاً) فهو منفطر على وعيه المتصرف الأخلاقي، ولا يخرج خارج حدوده المبدئية، ويتم بالتالي إلغاء كل الجوانب المتوافقة مع الوعي الذاتي. يعني أن الاعتراف - التقرير الذي يجري بالنسبة للجوانب المتوافقة، أي وعي الآخر القيمي الممكن، بشكل سلبي، ويؤخذ معها على أنه نقاء الوعي الذاتي ونقاء العلاقة الوحيدة بالنفس ذاتها، لأن المدخل الجمالي وكذلك تبرير الآخر يستطيع النفاذ إلى علاقتي القيمية بالنفس ذاتها وتحرر نقاءها (المجد البشري، رأي الناس، خجل الآخرين وعطفهم وإلى ما هنالك). إن العلاقة القيمية الصرفة بالنفس ذاتها هي ذلك الحد الذي يسعى إليه الاعتراف - التقرير الذاتي، متجاوزة بذلك كل الجوانب المتوافقة للتبرير والتقييم والممكنة في



وعي الناس الآخرين، ويكون ضرورياً هذا الطريق إلى هذا الحد، وستخص آخر، كقاض يحاكمني، كما أحاكم نفسي دون جعل نفسي جمالية، وهي ضرورية لهدم التأثير الممكن على التقييم الذاتي، لكي يتحرر عن طريق إزلال النفس أمام النفس، ومن هنا تأثير موقفه المُقيم خارجي الذي يرتبط مع حالة خارج الوجود للإمكانيات (ولا تخاف آراء الآخرين، ويتم اجتياز حالة الخجل، وتخطى كل وقفة، وكل هدوء في هذه العلاقة بإدانة الذات وكذلك كل تقييم إيجابي) (وأصبح أنا فاعلاً، كخروج عن نقاء العلاقة الذاتية كولادة بالآخر الممكن الذي يتم تقييمه مثلاً (التعقيبات والشروحات في مذكرات تولستوي).

إن هذا الصراع مع موقف الآخر القيمي والممكن يخلق بشكل خاص مشكلة الشكل الخارجي في الاعتراف - التقرير الذاتي، وتكون مشكلة الصراع مع الشكل هنا ومع لغة التعبير نفسها حتمية من ناحية الضرورة من جهة، وغير متطابقة أبداً في وعي الآخر القيمي من جهة أخرى (مثلاً أصل الجنون كشكل للنفي التام لأهمية شكل التعبير). لا يمكن أن يكون الاعتراف- التقرير الذاتي (التجلي) منتهياً أبداً، لأنه لا توجد جوانب إنهاء ومطابقة. وإذا دخلت هذه الجوانب في مستو وعي التقرير الذاتي، فإنها تجرد من الأهمية القيمية الإيجابية، أي قوى الإنهاء والطمأنينة. لقد تحدد كل ما تحدد سابقاً وأصبح بشكل أسوء وأصبح لا يليق، لأنه لا يمكن أن توجد نقطة قيمية، مهمة وقيمية لايمكن أن ينتهي أي انعكاس فوق نفسي تماماً، لأنها عندما تكون فطرية بالنسبة إلى وعيي المسؤول والموحد، فإن ذلك لايصبح عاملاً دلالياً- قيمياً للتطوير اللاحق لهذا الوعي، ولايمكن أن تكون كلمتي الشخصية عنه في حدث الكينونة الموحد والوحداني، ولذلك



لايمكن أن ينتهي أي تصرف لحياتي الشخصية، لأنه يربط حياتي، فهو لانهائي من حيث الكمون. إن الاعتراف - التقرير الذاتي بنفسه عن الحدث الموحد هنا، ومن هنا فهو لانهائي من حيث الكمون. إن الاعتراف- التقرير الذاتي هو تحديداً فعل عدم التطابق الحيوي المبدئي مع النفس (لا توجد قوة موجودة خارجاً، تستطيع أن تحقق هذا التطابق)، أي موقف الآخر القيمي، وبالتالي فإنها عدوة النفس القيمية من داخل النفس ذاتها الغريبة عن النهاية التبريرية (الذات لا تعرف هذه النهاية التبريرية). فهو يجتاز بشكل منطقي كل القوى المنطقية التي يمكن أن تجبرني على التطابق مع النفس ذاتها، ولا يمكن أن يتحقق هذا الاجتياز، أو أن ينتهي بشكل مبرر ويهدأ. غير إن هذا اللاهدوء واللا انتهاء في النفس هو جانب واحد للاعتراف - التقرير الذاتي، أحد الحدود التي يسعى إليها في تطوره الملموس.

يتحول نفي التبرير ههنا إلى حاجة في التبرير الديني، فهو مليء بالحاجة بالسماح والغفران كهبة صرفة تماماً (ليست مستحقة)، في العطف والرحمة الذي يوجه بشكل قيمي تماماً. إن هذا التبرير ليس فطرياً بالنسبة إلى التقرير الذاتي، لكنه يكمن خلف حدوده في المستقبل الذي يخاطر به والذي يكون لاقدرياً بالنسبة إلى الحدث الفعلي، كتنفيذ فعلي للرجاء والتوسل المتعلق بإرادة غريبة. وهو يكمن خلف حدود الرجاء نفسه، خلف التوسل نفسه، فهو (أي التبرير) يتطابق معها ويبقى الرجاء والتوسل ذاتهما مفتوحين، غير منتهيين، وكأنهما ينقطعان في مستقبل الحدث اللاقدري. وهذا هو الجانب الاعترافي فعلاً للاعتراف - التقرير الذاتي. إن التقرير الذاتي الصرف، أي التوجه القيمي بالنفس ذاتها وحدها غير ممكن في الوحدة المطلقة. إنه الحد الذي يساوي بالثقل والوزن الحد الآخر - أي الاعتراف، يعني بالتوجه



المتسامح خارج النفس، نحو الإله، حيث تحاك النغمات الابتهالية الصلواتية مع نغمات الندامة.

فالتقرير الذاتي الوحيد والصرف غير ممكن. وكلما اقتربنا من هذا الحد، كلما أصبح أكثر وضوحاً الحد الآخر وكذلك فعل الحد الآخر. وكلما تعمقت الوحدة القيمية مع النفس ذاتها، وبالتالي الندامة والعودة للنفس، كلما اتضحت أكثر وبشكل أكثر جوهرية مسألة ما ينسب إلى الإله. لايمكن أن يكون أي قول في الفراغ القيمي المطلق، كما لايمكن الوعي نفسه خارج الإله وخارج الثقة بفكرة الآخر المطلقة، ولا يمكن الوعي الذاتي والقول الذاتي أيضاً، وليس لأنها كانت طبعاً، بدون معنى من الناحية العملية، بل لأن الثقة والإيمان بالإله هي الجانب الفطري البنّاء للوعي الذاتي الصرف والتعبير الذاتي أيضاً (أي هناك، حيث يتم تجاوزز الرضى القيمي في النفس للوجودية الكينونة، حيث يتم تحديداً اجتياز ما كان يغطي الإله، وكذلك هناك، حيث لا أتطابق أبداً مع نفسي ذاتها ينفتح مكان للإله). فمن الضروري حد ما من الدفء في الوسط القيمي الذي يحيط بي، لكي يستطيع الوعي الذاتي والقول الذاتي أيضاً، أن يتحقق فيه، ولكي تبدأ الحياة. يتحدث ويتكلم كل ما له، عموماً، أهمية، ولو كانت هذه الأهمية سلبية، بلا نهاية من حيث التعيين الذاتي، بحيث يكون أشدها عموماً للمناقشة، أي حقيقة وعي الذات في الكينونة نفسها بأنها ليست وحيدة في التقرير الذاتي (أنا) وأنني أنعكس بشكل قيمي في شخصي، وأن أحداً ما مهماً فيّ، ومن الضروري أن أكون طيباً بالنسبة لأحد ما.

لكن هذا الجانب من مقولة الآخر متوافق من الناحية القيمية مع الوعي الذاتي، وليس مع مضمونه أبداً، لأن الضمانة يمكن أن تؤدي به إلى درجة



الوجودية- الكينونة (وفي أحسن الأحوال الجمالية، كما في الميتافيزيقيا). ولا يمكن العيش مع وعي النفس لا في الضمانة (الكفالة) ولا في الفراغ (الضمانة والفراغ القيمي) لا بل بالإيمان وحده يمكن العيش.

إن الحياة (والوعي) من داخل النفس ذاتها هي شيء آخر تماماً، غير تحقيق الإيمان، أما وعي الحياة الذاتي فهو وعي الإيمان (يعني ضرورة الآمال وعدم الرضى الذاتي والإمكانيات) فالحياة التي لاتعرف الهدوء الذي تتنشقه ساذجة. فمثلاً تدخل في النغمات الابتهالية النداماتية للاعتراف -التقرير الذاتي نغمات جديدة للإيمان، وتصبح البيئة الصلوأتية ممكنة. فالشواهد العميقة والصرفة للاعتراف- التقرير الذاتي مع كل الجوانب التي عالجناها (جوانب بناء- ونغماتها هي الصلاة: أؤمن - أو سَاعِدْ في ضلالي، بشكل مضغوط)، ولكنها لاتنتهي يمكن تكرارها دائماً، وهي لاتنتهي من داخل النفس، إنها الحركة نفسها (تكرار الصلوات).

وكلما أصبح عنصر الثقة أكثر رسوخاً وحيوية وكذلك نفحة الإيمان والأمل، كلما نفذت بعض الجوانب الجمالية إليها بشكل أكثر، وعندما ينتقل الدور المنظم من الندامة إلى الثقة والإيمان، يصبح الشكل الجمالي والبناء ممكناً، وعندما أرتقب التبرير في الإله عن طريق الإيمان، أصبح شيئاً فشيئاً من مقولة «أنا- بالنسبة إلى نفسي» آخر بالنسبة إلى الإله، ساذجاً في الإله. وتتميز الطقوس القداسوية الدينية في هذه المرحلة بالسذاجة (وكذلك الأناشيد والصلوات المسيحية)، ويصبح ذلك الإيقاع ممكناً، الإيقاع الذي يعطف على الصورة السامية وإلى ما هنالك مثل الهدوء، البناء والقياس في ترقب الجمال في الإله. ويكون مثال الاعتراف - التقرير الذاتي عميقاً، حيث ينتقل الدور المنظم من الندامة إلى الثقة (الإيمان)، والأمل (الاعتراف



الساذج). إن المثل الأعلى لبناء النظام على عناصر الاعتراف - التقرير الذاتي هو أوغسطين: عدم القدرة على الخير، عدم الحرية في فعل الخير، وكذلك الرحمة والقدرية أو النزعة الجمالية عند برنارد كليروفسكي (تعليقاته على نشيد الأناشيد): من الجمال في الإله وشفافية الروح في المسيح. غير أن الصلاة ليست عملاً، وإنما تصرفاً (تستبدل القوة المنظمة لـ«أنا» بالقوة المنظمة للإله، انعكاس التعيين الأرضي ومن ثم الاسم في الأرض وتفسير الاسم المكتوب في السماوات في كتاب الحياة وبالتالي في ذاكرة المستقبل).

يتغير هذا التناسب الذي عالجناه للجوانب الدلالية - القيمية في الاعتراف- التقرير الذاتي غالباً بشكل جوهري، ويتعقد النموذج الأساسي، ولا يخلو الأمر من عنصر صراعي بين الإله وبين الإنسان في الاعتراف- التقرير الذاتي وعدم الرغبة بالمحاكاة الممكنة للاهوتي والإنساني، ومن هنا لهجات العدوان، عدم الثقة، الاستهتار، الجنون ومن ثم الوضوح المشاكس.

هكذا هو الاعتراف والوضوح أمام الإنسان الذي نستهين به عند دوستويفسكي (وتكون كل اعترافاته عموماً من هذا النوع بشكل واضح لأبطاله). إن إدخال مقولة الآخر الممكن (المستمع والقارئ) في الرومانسية يحمل طابعاً صراعياً إنسانياً (إن علاقة إيلوليت خاصة جداً في رواية الأبله عند دوستويفسكي وكذلك في روايته «إنسان من المنفى»). وتجعل عناصر الصراع الإنساني وكذلك الصراع بسبب ونتيجة اليأس، تجعل البناء الجمالي الصلواتي غير ممكن (وتساعد السخرية أحياناً)، حيث تمكن اللانهاية للتبديل النِدامي الذاتي.

إن هذا الجانب مشابه للكره وللنشوة (الولع)، كما يبدو الوجه وكذلك يمكن أن تبدو الروح، ويمكن أن نعالج هذه الحالات للشكل الأساسي أي



الاعترافات - التقرير الذاتي تبعاً لمشكلة البطل والمؤلف في إبداع دوستويفسكي. إن التخريب الخاص أو التشويه القصدي لشكل الاعتراف - التقرير الذاتي هو عبارة عن شتم في الانعكاسات العميقة وبالتالي الفنية. وهكذا هو الاعتراف - التقرير الذاتي بالمقلوب. إن نزعة الشتائم السيئة هي أن تقول للآخر إنه هو وحده نفسه يمكن ويجب أن يقول عن نفسه إنه حي، أما الشتم السيء فهو الشتم العادل الذي يعني أن الآخر يمكن أن يقول عن نفسه في لهجات ابتهالية - ندامية، في لهجات العدوان والتهكم واستخدام المكان المتميز خارج الآخر بالنسبة إلى الأغراض المعاكسة للواجب (ابق في وحدتك فلا يوجد أحد غيرك بالنسبة إليك) وهكذا يصبح المكان المحدد للقداس الندامي أسوأ من الشتم.

وفي النتيجة نستخلص من كل ما قلناه الآتي. لا يوجد في الاعتراف - التقرير الذاتي بطل ولا يمكن أن يوجد بطل، لأنه لا يوجد موقف لتحقيق علاقتهما المتبادلة، لا يوجد موقف خارج وجود قيمي. فالبطل والمؤلف متمازجان بواحد، وهو الروح التي تتجاوز النفس في سيرورتها، ولا تستطيع أن تنتهي، لكن تمتلئ بشكل مرتقب في الإله وحده (أي الروح التي تصبح ساذجة) ولا يوجد هنا أي جانب يرضي النفس، ويمكن أن يكون مأخوذاً من حدث الكينونة الموحد والوحداني والذي يصير بشكل حتمي، ويكون متحرراً من المستقبل الدلالي المطلق. يتضح أن الفكرة كجانب مهم جمالياً في الاعتراف - التقرير الذاتي غير ممكنة (ويكون جسم الحدث محصوراً، محدداً، يرضي نفسه بشكل مستقل، له بداية ونهاية إيجابيتان مبررتان. ولا يمكن أن يكون العالم المادي كمحيط مهم جمالياً يعني أنه جانب وصفي - فني (كالمنظر الطبيعي - العيشة والخ..)، ولا ترضي نفسه كل الحياة



السيرية لكل أحداثها ولا تعتبر قيمة (يمكن أن تكون قيمة الحياة هذه فنية وإلى ما هنالك) ولا يعرف الاعتراف- التقرير الذاتي ببساطة هذا الواجب، أي بناء كلٍ قيمي من الناحية السيرية للحياة المعاشة (في الكمون). ويجعل شكل العلاقة بالنفس ذاتها وكل هذه الجوانب القيمية غير ممكنة.

كيف يتلقى القارئ الاعتراف - التقرير الذاتي، وبأي عيون يقرؤه؟ سوف يميل تلقينا للتقرير الذاتي حتماً إلى التجميل، وأثناء هذا الفهم سوف يكون الاعتراف كأنه مادة خام للدراسة الجمالية الممكنة ولن يكون مضموناً ممكناً للعمل الفني الممكن (ويكون قريباً منه السيري). عندما نقرأ الاعتراف بأعيننا، فإننا نُدْخِل موقفاً قيمياً لخارج الوجود بالنسبة إلى ذات الاعتراف - التقرير الذاتي في كل الإمكانات المرتبطة بهذا الموقف، ندخل جانباً كاملاً من الجوانب المتوافقة: نعطي النهاية والعناصر الأخرى أهمية الإنهاء (لأننا نقع زمانياً في الخارج)، ونخون المستوى الأخير والخلفية (نتلقاها في تعيين العصر وفي الموقف التاريخي، وإذا عرفنا هذا، فإننا نتلقاه مع خلفية ما نعرفه)، ندخل في المكان الكلي عناصر حدوث مستقلة وإلى آخره. وتتشعب كل هذه العناصر التي تدخل بالتلقي لفيض الشكل الجمالي المنتهي من الناحية الجمالية للعمل. ويبدأ المتأمل بالميل نحو التأليفية، وتصبح ذات الاعتراف - التقرير الذاتي بطلاً (لا يشترك المشاهد هنا، طبعاً بالإبداع مع المؤلف، وكذلك الأمر عند تلقي الأمر الفني، بل إنه يقوم بالفعل الإبداعي الأول طبعاً (البدائي). ولا يتوافق مثل هذا الفهم للاعتراف - التقرير الذاتي من حيث الجوهر مع واجبه غير الفني قصداً) ويمكن طبعاً جعل أية وثيقة إنسانية موضوعاً للتلقي الفني، وبخاصة الوثيقة البسيطة للحياة التي ذهبت في الماضي (ويعتبر الانتهاء هنا في الذاكرة



الجمالية غالباً التزامنا أيضاً)، لكن لا يعتبر هذا التلقي دائماً أساسياً، واجباً محدداً للوثيقة وأكثر حتى: إن الكمال والعمق في التجميل يتطلب تحقيقاً مسبقاً في فهم معطى الوثيقة الفطري خارج الجمالي (أي ما تفعله الإنسانية غالباً)، في كل امتلائها ومشروعيتها الذاتية. من يجب أن يكون قارئ الاعتراف - التقرير الذاتي، وكيف يجب أن يتم تلقيه لكي يحقق الواجب الفطري له خارج الجمالي؟ ويكون من الجوهري، أنه لا يوجد أمامنا مؤلف. فمن الممكن خلقه، ولا يوجد أيضاً بطل يمكن إنهاؤه جمالياً مع المؤلف. إن ذات الاعتراف - التقرير الذاتي تعاكسنا في حدث الكينونة، كوننا نقوم بتصرفنا، الذي يجب ألاّ يعيد بناءه (بشكل محاكٍ)، وليس ذلك المتلقي فنياً، وإنما ذلك الذي يجب أن نرد عليه بتصرفنا الجوابي (وكما لو أنه يجب علينا أن نكرر الرجاء الموجه إلينا أو نشارك بمعايشته، بمحاكاته وبالتالي تلقيه ليس من الناحية الفنية، وإنما التعامل معه بالتصرف المقابل: القيام به أو رفضه، ولا يكون التصرف فطرياً للرجاء، وبنفس الوقت فإن التلقي الجمالي - الخلق - هو فطرية العمل الفني نفسه، وليس المعطى تجريبياً فعلاً). نحن نعاكس ذات الاعتراف - التقرير الذاتي في حدث الكينونة الوحيد الذي يشملنا نحن الاثنين الوحدانين، ويجب ألاّ يعزله الفعل المجاوب فيه، يصلنا مستقبل الحدث المرتقب ويحدد علاقتنا المتبادلة (يقف كلانا قبالة الآخر في عالم الإله، ويبقى موقف البطل، طبعاً، خارجه، وحتى إنه يصبح أكثر توتراً (وإلا فإنه لن يكون فعالاً من الناحية الإبداعية)، لكنه لا يستخدمها جمالياً، وإنما دينياً- أخلاقياً وأدبياً. وتوجد إلى جانب الذاكرة الجمالية وذاكرة التاريخ ذاكرة أبدية أيضاً، تقرِّها الكنيسة، ذاكرة تنهي الشخصية في المستوى الفينومينولوجي، التأبين المتسامي (عبد الله الميت) والتأبين في



الصلاة على الروح. إن الفعل الأول الذي يحدده قصد الاعتراف- التقرير الذاتي هو الصلاة من أجل الغفران وتكفير ذنوبه بالصلاة الحقة، أي تلك التي تتطلب حالة الغفران في الروح نفسها الداخلية الموافقة).

سوف يكون كل فعل حضاري وكوني فطري هنا غير كاف ومسطحاً. إن تحليل هذا الجانب يخرج خارج حدود بحثنا. يوجد هناك أيضاً جانب آخر لقصد الاعتراف التقرير الذاتي - أي الجانب الواعد (المعرفة الدينية - الأخلاقية، العملية الصرفة)، ولا يخلو الأمر من معايشة الذات في تحقيق القصد الواعد وكذلك إعادة حدثه الداخلي في النفس، لكن ليس بهدف الإنهاء والتحرير، وإنما بهدف النمو الروحي الشخصي وإغناء التجربة (الروحية)، ويبلغ الاعتراف - التقرير الذاتي ويعلمنا عن الإله، وكما نرى، يتضح الإله عن طريق التقرير الذاتي الوحيد. ويتم وعي الإيمان الذي يحيا في الحياة نفسها (الحياة- الإيمان). (الأهمية الواعظة الأمثولات عن البليات، وزيادة على ذلك في القداديس)، هذا هو قصد الاعتراف - التقرير الذاتي بالنسبة إلى القارئ، ولا ينفي هذا، طبعاً، إمكانية الاقتراب منه جمالياً ونظرياً ومعرفياً، لكن هذين المدخلين لا يحققان قصده من حيث الجوهر.

٢ - السيرة الذاتية، بطلها ومؤلفها

علينا الآن أن ندرس السيرة الذاتية، بطلها ومؤلفها.

تظهر الأشكال الانتقالية الخاصة والمتناقضة من الداخل من الاعتراف- التقرير الذاتي إلى السيرة الذاتية على مر القرون الوسطى، والتي لا تعرف قيماً سيرية، وكذلك في عصر النهضة المبكر، إن قصة استغاثاتي لابيلار هي عبارة عن ذلك الشكل المختلط، حيث تظهر قيم سيرته أولى على أساس الاعتراف



مع بعض النفحات ذات الصراع الإنساني، وتبدأ الروح بالإمتلاء، لكن ليس في الإله. وينتصر التوجه القيمي السيري بالنسبة لحياته، وينتصر على التوجه الاعترافي عند بترارك، رغم إن الأمر لا يخلو من الصراع، إن الاعتراف أو السيرة، سيرة الأحفاد والإله عند أوغسطين أو بلوتارك، أو البطل أو الراهب هو معضلة، وبالميل نحو العنصر الثاني فإنها تجري عبر كل الحياة والعمل عند بترارك، وتلقى تعبيراً أكثر وضوحاً (أكثر بدائية في «السر» أو في مسميات أخرى كإزدراء العالم) وهي نفس المعضلة في النصف الثاني من حياة بوغاتشو. وتسارع اللهجة الإعترافية غالباً إلى الرضى الذاتي السيري للحياة وكذلك تعبيرها في عصر النهضة. لكن النصر يبقى للقيمة السرية (ونلاحظ مثل هذا التفسير والصراع وحلول الوسط أو النصر لهذه البداية أو تلك في رسائل (مذكرات) العصر الجديد، حيث تكون المذكرات تارة إعترافية (تجليات) وتارة أخرى سيرية: إن كل مذكرات تولستوي الأخيرة هي اعترافية، لأنه يمكن الحكم عليها بما هو موجود، بما هو كائن، غير أن مذكرات بوشكين سيرية ذاتية تماماً، وعموماً فإن كل المذكرات الكلاسيكية التي تشوبها أية صبغة ندامة هي من هذا النوع.

لا يوجد حد فاصل تماماً بين السيرة الذاتية والسيرة، وهذا أمر مهم جداً. طبعاً هناك فرق، لكن هذا الفرق ليس كبيراً، لكنه لا يكمن في مستوي توجه الوعي القيمي الأساسي. إن مقولة أنا - بالنسبة إلى نفسي لا تعتبر جانباً منظماً وبناء للشكل لا في السيرة ولا في السيرة الذاتية (أي بالعلاقة بالنفس ذاتها).

نحن نفهم السيرة أو السيرة الذاتية (أي وصف الحياة) بأنها ذلك الشكل القريب المتوافق والذي أستطيع فيه أن أجعل نفسي ذاتها موضوعية،



وبالتالي حياتي - فنية. وسوف ندرس شكل السيرة فقط في تلك المواضيع التي تخدم لجعل الذات موضوعية، يعني أن تكون سيرة ذاتية، أي من وجهة نظر التطابق الممكن فيها للبطل والمؤلف: (إن تطابق البطل والمؤلف هو تناقض في التعريف) فالمؤلف هو جانب من الكل الفني، وهو لايستطيع كما هو أن يتطابق بهذا الكل مع البطل، مع جانبه الآخر. إن التطابق الشخصي في حياة الشخص، أي ذلك الذي نتحدث عنه، مع الشخص الذي يتكلم لايقلص الفرق بين هذه الفروق داخل الكل الفني. ويكون السؤال مشروع: كيف أصور نفسي بخلاف السؤال: من أنا؟ أو على الأصح من وجهة نظر الطابع الخاص للمؤلف بعلاقته بالبطل. فالسيرة الذاتية كإبلاغ المعلومات عن النفس، ولو كانت هذه المعلومات مجموعة في كل فصل من الناحية الخارجية للقصة ولاتحقق قيماً فنية سيرية، ولاتهدف إلى أية أغراض موضوعية أو عملية، وهذا لايهمنا هنا أيضاً. ليس هناك قصد سيري ذاتي في الشكل العلمي البحت لسيرة الفاعل الحضاري، وهذا القصد تاريخي - علمي بحت لايمكن أن يهمنا. أما ما يخص الجوانب المسماة سيرته الذاتية في العمل، فيمكن أن تحمل طابعاً سيرياً ذاتياً، طابع التقرير الموضوعي الرسمي البحت عن التصرف (تصرف الفكرة المعرفية السياسي والعملي والخ) وأخيراً طابع الشعر الغنائي العاطفي ويمكن أن تهمنا هناك، حيث تحمل طابعاً سيرياً تحديداً أي أنها تحقق قيمة سلامه.

تتوافق القيمة الفنية السيرية بشكل أقل من بين كل القيم الفنية مع الوعي الذاتي، لذلك فإن المؤلف في السيرة يكون أقرب إلى البطل، وكأنهما يتبادلان الأمكنة، لذلك يمكن التطابق الشخصي بين المؤلف والبطل خارج حدود الكل الفني، ويمكن تنظيم القيمة السيرية ليس فقط القص عن حياة



الآخر فحسب، لا بل وتنظم معايشة الحياة نفسها وكذلك القص عن الحياة الشخصية، ويمكن أن يكون شكل الوعي والرؤية والقول عن الحياة.

إن الشكل السيري أكثر دافعية، لأن فيه أقل ما يمكن من الجوانب المنعزلة والناهية، أما فعالية المؤلف هنا فهي أقل ما تكون تغيرية، فهل يستعمل أقل ما يمكن موقفه القيمي خارج البطل مقتصراً بذلك على حالة خارج الوجود الخارجية المكانية والزمانية، ولا توجد حدود قاطعة بين الكاركتير والعزل الدقيق للفكرة المتوترة والمنتهية. فالقيم السيرية هي قيم عامة كما في الحياة، كذلك في الفن يعني أنها تستطيع أن تحدد التصرفات العملية كغرض لها، فهي شكل وقيم علم جمال الحياة، فمؤلف السيرة هو ذلك الآخر الممكن الذي نكون أكثر ما يمكن، مولعين بحياته، ويمكن أن يكون معنا، عندما ننظر إلى نفسنا في المرآة، عندما نحلم بالمجد، نبني مستويات الحياة الخارجية، ويتحكم الآخر الذي يقع في حقل أعيننا، غالباً بتصرفاتنا وبتقييمات ورؤية النفس ذاتها إلى جانب مقولة أنا بالنسبة إلى نفسي التي تخصني في كل نقائه، أي الاعتراف - التقرير الذاتي والذي يمكن أن يصبح مدعياً - قريناً، إذا أعطي الإرداة وفشلنا، لكنه مع ذلك يمكن بشكل ساذج- مباشر أن يعيش الحياة بفرح وصخب (فهو نفسه يسقط في سلطة المصير، ويمكن أن تكون الحياة المولعة حياة مصيرية دائماً). ويعتبر هذا الآخر في ذكرياتنا العادية عن الماضي فعالاً ونشطاً غالباً، ونتذكر أنفسنا في نغماتها القيمية (وعند تذكر الطفولة يكون هذا الآخر الأم التي تملؤنا). إن صيغة التذكر الهادئ لماضينا القديم جمالية وقريبة من حيث الشكل إلى القصة (فالتذكر في ضوء المستقبل الدلالي - هو تذكر ندامي)، فكل ذاكرة للماضي هي إلى حد ما جمالية، أما ذاكرة المستقبل فتكون دائماً أخلاقية وأدبية.



يدخل هذا الآخر المولع فيّ بمشكلة مع مقولته أنا- بالنسبة إلى نفسي، بما أنني لا أفصل نفسي بشكل قيمي عن عالم الآخر. أتذكر نفسي في الجماعة: في الأسرة، في الأمة، في الإنسانية الحضارية ويكون موقف الآخر القيمي هنا مثالاً فيّ، ويمكن أن يحكي عن حياتي بالتوافق الداخلي التام معه. ومازالت الحياة تسير في وحدة قيمية مستمرة مع جماعة الاخرين، فهي بكل جوانبها المشتركة مع عالم الآخرين هذا تفهم وتبني وتُنظم في مستوى الوعي الممكن الغريب عن هذه الحياة. ويتم تلقي الحياة وبناؤها كقصة ممكنة للآخر عنها، وللآخرين (الأطفال) ويتم تنظيم وعي القاص الممكن وكذلك يتم تنظيم السياق القيمي للقاص نفسه المتصرف، ومن ثم الفكرة والإحساس هناك، حيث تشترك فيها قيمتها مع عالم الآخرين، ويمكن أن يتم تلقي كل جانب مثل هذا من الحياة في كل القصة، هناك، أي حكاية هذه الحياة، أن تكون على كل الشفاه. إن تأملي لحياتي هو مجرد ترقب الذكريات عن حياة الآخرين هذه للأحفاد أو ربما الأقرباء والمقربين (ويكون مدى سيرة الحياة مختلفاً)، فالقيم التي تنظم الحياة والذكرى هي نفسها وتعتبر أن هذا الآخر مختلفاً من قبلي بالنسبة للاستخدام المُغْرِض، ويعتبر قوة قيمية مؤكدة من قبلي، (تحدد حياتي كقوة الأم القيمية في الطفولة التي تحددني)، تجعله مؤلفاً لحياتي ومفهوماً من الداخل ولا يجري هذا عن طريق الآخر، بل إن الآخر القيمي نفسه في أي إنسان فيّ. ويعتبر الآخر المثال - المحب من الناحية الداخلية فيّ متحكماً، وليس أنا، مُنزلاً بذلك الآخر حتى الوسيلة (وليس عالم الآخرين فيّ، وإنما في عالم الآخرين المشترك فيه)، حيث لا يوجد تطفل. ويمكن أن يتبادل البطل والقاص هنا الأدوار بسهولة: أهذا أنا الذي يبدأ القص عن الآخر القريب مني والذي أعيش معه حياة قيمية واحدة في



الأسرة، في الأمة، في الإنسانية، في العالم؟، وهل الآخر (يحكى) ذلك الذي يحكي؟ ومع من أحيك نفسي في القصة بنفس تلك النغمات، بنفس المظهر الشكلي كما هو؟ وكأنني أنا القاص عن هذه الحياة أندمج مع أبطالها دون أن أفصل نفسي عن الحياة، حيث يُعتبر الآخرون أبطالها، أما العالم فيعتبر محيطها. عندما أقص عن حياتي التي يصبح الآخرون أبطالها أحوك نفسي في بنيتها الشكلية (أنا لست بطل حياتي، لكنني أشترك فيها)، أقف مكان البطل، أحتل نفسي بقصتي، وتنتقل أشكال تلقي الآخرين القيمي إلى الذات هناك، حيث أتكافل معهم. وهكذا يصبح القاص بطلاً. وإذا كان عالم الآخرين بالنسبة إلي مثالاً قيمياً، فإنه يماثلني لنفسي كآخر (طبعاً، في تلك الجوانب تحديداً، حيث يكون هو مثالاً). أعرف القسم الكبير من الكلمات الغريبة للناس المقربين في مقامهم الانفعالي: الولادة والنشوء، أحداث الحياة الأسرية والقيمية في الطفولة المبكرة (كل ما يمكن أن يكون مفهوماً من قبل الطفل، أو لا يمكن أن يكون متلقى ببساطة). إن كل هذه الجوانب ضرورية بالنسبة إلى تكوين صورة متكاملة، مفهومة إلى حد ما في حياتي وعالم هذه الحياة وأعرفهم كلهم عن طريق قاص حياتي من شفاه أبطالها الآخرين. وكان يمكن أن تكون حياتي بدون هذه القصص للآخرين وأن تجرد من الامتلاء المضموني والوضوح، لكنها تبقى موزعة من الداخل، مجردة من الوحدة السيرية القيمية. لأن كل مقتطفات حياتي التي عايشتها من الداخل (المقتطفات من وجهة نظر الكل السيري)، يمكن أن تكتسب مجرد وحدة داخلية أنا- بالنسبة إلى نفسي، (أي وحدة القصد المستقبلية)، وحدة الاعتراف - التقرير الذاتي، لكن ليس السيرة، لأن الوحدة القصدية لـ أنا - بالنسبة إلى نفسي فطرية بالنسبة إلى الحياة المعاشة من الداخل. لا



ينفع مبدأ الوحدة الداخلي للقصة السيرية الآن وأنا - بالنسبة إلى نفسي لا يمكن أن يقص شيئاً، لكن موقف الآخر القيمي هذا الضروري للسيرة هو الأقرب إليّ، أتمدد أنا مباشرة فيها من خلال أبطال حياتي - أي الآخرين ومن خلال قاصيها. وهكذا يصبح بطل الحياة قاصها. إذاً، إن الاشتراك الوثيق والعضوي، القيمي مع عالم الآخرين، يجعل الموضوعية الذاتية السيرية فعالة، ومثالاً، يثبت ويجعل موقف الآخر ضرورياً فيّ، وموقف المؤلف ممكناً بالنسبة إلى حياتي (يجعل نقطة خارج وجود الذات استناداً إليها، أي عالم الآخرين المحب والذين لا أفضِّل نفسي عليهم والذين لا أعاكسهم بنفسي وتكون قوة السلطة للكينونة القيمية لمقولة الآخر فيّ، وللطبيعة الإنسانية فيّ أيضاً، وليست خاماً وغير مبالية، وتكون مصاغة ومؤكدة من قبلي بشكل قيمي، ولا تجرد من بعض العضوية أبداً).

هناك أنموذجان أساسيان للوعي القيمي السيري ولصياغة الحياة تبعاً لمدى العالم السيري (سعة السياق القيمي المدرك)، ومن ثم مقولة الآخر التي تكون قدوة، وسنسمي النموذج الأول: البطولي - المغامراتي (عصر النهضة، عصر «العاطفة والمغامرة» والنيتشوية). أما النموذج الثاني فسنسميه الحياة العادية - الاجتماعية (العاطفية والواقعية أيضاً إلى حد ما). وسندرس قبل كل شيء خصائص النموذج الأولى من حيث القيمية السيرية، حيث تكمن الإرادة في أساس القيمية السيرية البطولية المغامراتية: أي إرادة أن يكون بطلاً، له أهميته في عالم الآخرين، إرادة أن يكون محبوباً، ومن ثم أخيراً، إرادة استثمار فكرة الحياة وكذلك تنوع الحياة الداخلية والخارجية. إن كل هذه القيم الثلاث التي تنظم الحياة وتصرف البطل السيري من أجله نفسه بشكل جمالي لدرجة كبيرة فردية، ويمكن أن يكون



تنظيم التصوير الفني قيماً بالنسبة إلى حياته من قبل المؤلف، وهذه القيم الثلاث كلها ذاتية (فردية)، لكن هذه الذاتية ساذجة ومباشرة، غير منفصلة عن عوالم الآخرين، وهي مشتركة بكينونة الآخر، وتحتاج هذه الفردية إلى تغذية قوته بالمثال (لا توجد هنا معاكسة بين «أناي- بالنسبة إلى نفسي الوحيدة والآخر. كما أن هذا النموذج الصراعي الإنساني يميز الإعتراف - التقرير الذاتي. ترتبط هذه الذاتية الساذجة بالطفيلية الساذجة المباشرة. لنتوقف عند القيمة الأولى: السعي إلى البطولة في الحياة لتكتسب أهمية في عالم الآخرين «ومن ثم السعي إلى المجد»).

إن السعي للمجد ينظم حياة البطل الساذج، ينظّم المجد قصة حياته، أي التمجيد: فالسعي للمجد هو وعي النفس في إنسانية التاريخ الحضارية (ولو كانت أمة) وهو أيضاً تأكيد وبناء حياته في وعي هذه الإنسانية الممكنة، أن يترعرع ليس في نفسه ولنفسه، وإنما في الآخرين وللآخرين، أن يشغل مكاناً في العالم القريب من المعاصرين والأحفاد، وهنا طبعاً، سيكون للمستقبل أهمية التنظيم للشخصية التي ترى نفسها بشكل قيمي في المستقبل وقيم التحكم بها من هذا المستقبل. لكن هذا ليس مستقبلاً دلالياً مطلقاً، بل إنه مستقبل تاريخي، زماني (غداً)، وهو لاينُفى، أما الحاضر فإنه مستمر بدوره من الناحية العضوية. وهذا المستقبل ليس أنا بالنسبة لنفسي، وإنما بالنسبة للآخرين، أي الأحفاد (عندما يتحكم بالمستقبل الدلالي البحت بالشخصية، فإن كل جوانب الحياة الجمالية للشخصية نفسها فقط، تفقد أهميتها، وبالتالي فإن القيمة السيرية بالنسبة لها تكف عن الوجود)، وعندما يتم جعل الآخرين (أبطالها)، ويتم خلق مدفن لعظماء الأمة الأبطال، فإن (البطل) يشترك معه. يزج نفسه فيه، يتحكم من هناك بشكله



المستقبلي المرغوب به والذي يكون على شاكلة الاخرين. ونحو هذا الإحساس العضوي بالنفس في الإنسانية البطولة تاريخاً، عندما نشترك بها ومن ثم إذا أدركنا أعماله وأيامه فيها- هكذا هو الجانب البطولي للقيمة السيرية (يمكن أن تكون الطفيلية أكثر أو أقل قوة تبعاً لوزن قيمتها الدلالية الموضوعية الصرفة بالنسبة للشخصية. إن السعي للمجد والإحساس باشتراكه بالكينونة التاريخية البطولية، يمكن أن يكون مرافقاً، وسوف يتم التحكم بالأعمال والأيام، بالأهميات الدلالية الصرفة، أي إن المستقبل الزماني سيكون فقط ظلاً خفيفاً لحركة الدلالة. وستتوزع السيرة أثناءها، وتستبدله بالتقرير الرسمي الموضوعي، أو الإعتراف - التقرير الذاتي).

الحب هو الجانب الثاني للقيمة السيرية من النموذج الأول، أي تعطش البطل ليكون محبوباً، ومن ثم وعي ورؤية وصياغة النفس في الوعي الممكن، وعي الغريب والحب، وبالتالي السعي لجعل حب الآخر المراد القوة المحركة والمنظمة لحياتي في جملة كاملة من عناصرها. وهذا أيضاً تطور في جو وعي الآخر المحب. وبنفس الوقت فإن القيمة البطولية تحدد الجوانب الأساسية وأحداث الحياة الاجتماعية- الشخصية، الحضارية، الشخصية، المأثرة التاريخية، وتحدد التوجه الإرادي الأساسي للحياة، أما الحب فيحدد قلقها الإنفعالي والتوتر، ويدرك بشكل قيمي كل تفاصيلها الداخلية والخارجية ويملؤها.

إن جسدي ومظهري الخارجي واللباس والدقائق الداخلية والمظهرية للروح ومن ثم تفاصيل ودقائق الحياة، لا يمكن أن يكون لها أهمية قيمية وانعكاس في السياق البطولي التاريخي، في الإنسانية والأمة (كل ما هو غير جوهري تاريخياً، لكنه موجود في سياق الحياة). يلقى هذا كله وزناً قيمياً،



يُفهم ويتشكل في وعي الآخر المحب، ويتم التحكم بكل الجوانب الشخصية الضيقة وتبنى بما كنت أو أن يكون في وعي الاخر المحب، مثلاً شكلي المرتقب والذي يجب أن يكون مكوناً قيمياً في هذا الوعي (ناقص، طبعاً، كل ما هو محدد وقدري في شكلي، في مظهري الخارجي، في اللهجات وفي نمط الحياة والبنى ما هنالك من العيشة والإيتيكيت)، يعني وعياً قيماً ممتلئاً أيضاً للآخر، حيث يُدخل الحب أشكالاً ذاتية متوترة بشكل أكثر إنفعالية إلى جانب جوانب الحياة خارج التاريخية.

يسعى الإنسان في الحب ليكبِّر نفسه ذاتها في الاتجاه القيمي المحدد، عن طريق النشوة الإنفعالية المتوترة وبوعي الغريب المحب الذي ينظم من الناحية الشكلية الحياة الخارجية والداخلية وكذلك التعبير الشعري العاطفي الغنائي من الحياة، ومن ثم ود الحياة (ألفة الحياة) التي يحبها في الأسلوب الجديد الحلو في مدرسة (غفيد وغفينيتلي، دانتي وبترارك). وتسعى حياة البطل بالنسبة إليه أن تصبح رائعة أو تحس بجمالي في نفسها، عند النشوة المتوترة هذه بوعي الآخر المرجو والمحب، لكن بريق الحب يعود في مجال الحياة البطولي - التاريخي للبطل ويتحد اسم لاورا بالغار، ويتم ترقب واقتراب الصورة في الأحفاد، ويقوِّي بعضها البعض الآخر بشكل متبادل في الحياة، وتصب في موتيف واحد من السيرة (وبخاصة في الشعر الغنائي) وكذلك في السيرة الذاتية الشعرية عند بترارك.

ننتقل إلى الجانب الثاني من القيمة السيرية - اي إلى الود (الألفة) الإيجابي لبطل فكرة الحياة، إنه التعطش لاستثمار فكرة الحياة الفكرية تحديداً، وليس الفكرة المنتهية بشكل دقيق وغير محدد، وليست معايشة تعيينية المواضيع الحياتية المعيشية وتعاقبها، وليس التعاقب الذي يحدد وينهي البطل والفكرة



التي لاتنهي شيئاً وتتركه مفتوحاً. لا يتم تساوي هذا الفرح الفكري للحياة، طبعاً، مع البيولوجية. فالتشويق البسيط والضروري، وكذلك الرغبة البيولوجية يمكن أن تخلق فقط حقيقة التصرف، لكن لاتخلق وعيه القيمي (لأنه أقل صياغة). وهناك حيث توعى العملية الحياتية وتُكمّل من الناحية القيمية بالمضمون، سوف نحصل على الفكرة كجملة مؤكدة من الناحية القيمية للوقائع الحياتية، للمعطى الحياتي للصيرورة الحياتية. إن الصراع الحياتي في مستوي الوعي القيمي هذا (نزعة البقاء الذاتي البيولوجي، وتلاؤم الجسم) في ظروف العالم المؤكد قيمياً والتي تحدد هذا العالم مع هذه الشمس وإلى ما هنالك، تصبح مغامراتية (فهي مجردة تماماً من الأهميات الدلالية الموضوعية. إنها اللعبة بالحياة الصرفة كقيمة للفكرة، التي تتحرر من كل مسؤولية في حدث الكينونة الموحد والوحداني)،

ففردية المغامر مباشرة وساذجة، وتتطلب القيمة المغامراتية عالم الآخرين المؤكد، والذي يتجذر فيه البطل المغامر والمولع بكينونتها القيمية، وهي تجرد من هذه الأرضية ومن الجو القيمي لمقولة الآخر (لهذه الأرض، لهذه الشمس وهؤلاء الناس) – وتموت القيمة المغامراتية، لأنه لن يكون لديها ما تتنفس به، ولاتمكن المغامرة النقدية، حيث توزعها الأهمية الدلالية، أو إنها تصبح يائسة (نزوة عابرة أو مقطع جزئي) في العالم الإلهي، على الأرض الإلهية وتحت السماء الإلهية، حيث تجري السيرة المقدسة ولاتكون، طبعاً، القيمة المغامراتية ممكنة. فالفكرة القيمية للحياة طباقية جناسية بشكل غير واع، من الفرح والألم، والحق والكذب (الصدق) والخير والشر متمازجة بشكل مستمر في وحدة تيار الفكرة الحياتية الساذجة، لأن التصرف لايحدد السياق الدلالي والذي يقابل أنا – بالنسبة إلى نفسي بشكل قسري، بل يحدد



الآخر الذي يحررني ويحرر الكينونة القيمية لمقولة الآخر فيّ (طبعاً، هو ليس قوة غير خاملة تماماً بالقيمة للطبيعة المصاغة المؤكدة بشكل قيمي في الإنسان. وبهذا المعنى فإن الخير مهم بشكل قيمي تحديداً كخير أو شر كالشر، أو فرح كالفرح، أو ألم كالألم، ويوازن الوزن القيمي الأكثر ثقلاً لمعطى الحياة المضموني للكينونة الإنسانية للآخر نفسها فيّ. ومن هنا فإن الأهمية الدلالية لا تصبح قوة حتمية - بشرية، حاسمة بشكل وحداني، وتجدد الحياة، لأن وعي وحدانية المكان لا يكمن في أساسها وفي حدث الحياة الموحد والوحداني أمام شخص المستقبل الدلالي).

يتم تنظيم الفكرة القيمية هذه، وهي بدورها تنظم الحياة والتصرف، أي مغامرة البطل وقصة حياته وتنظيم الفكرة اللانهائية التي تكون بلامعنى للشكل المغامراتي: فالاهتمام الفكري والمغامراتي للمؤلف - القارئ الساذج لاي توافق مع الاهتمام الحياتي للبطل الساذج.

هذه هي الجوانب الاساسية الثلاثة للقيمية السيرية البطولية والمغامراتية، طبعاً، يمكن أن يرجح هذا الجانب أو ذاك بشكل ملموس، لكن كل هذه الجوانب الثلاثة تكمن في سيرة النموذج الأول. إن هذه الصيغة أقرب إلى الحلم بالحياة، لكن الحالم هو البطل السيري الذي يعرض بساطته وسذاجته ويبدأ بالانعكاس (إن بطل الليالي البيضاء لدوستويفسكي من هذا النوع).

يميز البطل السيري من النموذج الأول المقياس الخاص للقيم (أي المسطرة)، مثلاً فاعلو الخير سيريين: الرجولة والشرف، الشآمة وعفة النفس والكرم وإلى ما هنالك. إنها الأخلاق البسيطة الساذجة الممتلئة حتى المعطى: فاعل الخير من أجل الاجتياز المحايد، وكذلك الكينونة الطبيعية العفوية (البقاء البيولوجي وغيره) من أجل الكينونة نفسها، يعني الكينونة



المؤكدة قيمياً (أي كينونة الآخر)، الكينونة الحضارية وكينونة التاريخ (ويكون الأثر الراسخ للمعنى في الكينونة هو التنامي العضوي القيمي للمعنى في الكينونة في عالم الآخرين).

إن الحياة السيرية للنموذج الأول هي كما لو أنها رقصة بوتيرة بطيئة (الرقص بوتيرة عالية في الشعر الغنائي العاطفي) يسعى هنا كل ما هو خارجي، وكل ما هو داخلي ليتطابقا في وعي الآخر القيمي، أي إن الداخلي يصبح خارجياً، أما الخارجي فيسعى بدوره ليصبح داخلياً. فالنظرة الفلسفية التي ظهرت على أساس جوانب النموذج الأول الجوهرية، هي فلسفة نيتشه، وكذلك نظرة يعقوبوف إلى حد ما (لكن يُلاحظ هنا الجانب الديني)، فالفلسفة المعاصرة للشكل البيولوجي تعيش أيضاً بقيم تدخل في النموذج الأول، بالقيم السيرية.

ننتقل الآن إلى تحليل النموذج الثاني - أي المعيشة الإجتماعية. لايوجد في النموذج الثاني تاريخ كقوة منظمة للحياة، فإنسانية الآخرين التي يعيش ويشترك البطل فيها)، لا تعطى في مقطعها التاريخي (إنسانية التاريخ) وإنما في مقطعها الاجتماعي (الإنسانية الاجتماعية)، إنها إنسانية الأحياء الذين يعيشون الآن، وليست إنسانية الأبطال الميتين أو الأحفاد الذين سيعيشون، والتي يكون فيها الأحياء الآن بعلاقاتهم مجرد جانب عابر. توجد في النظرية التاريخية للإنسانية في مركزها قيم حضارية تاريخية، تنظم شكل البطل وحياته (والقيم ليست السعادة واللذة والنقاء والشرف، بل هي العظمة والقوة والأهمية التاريخية، المآثر والمجد وإلى ما هنالك). ففي النظريات الاجتماعية تحل القيم الأسرية قبل كل شيء، ومن ثم تحل القيم الاجتماعية المركز القيمي (ولايكون المجد التاريخي في الأحفاد، وإنما المجد الخيّر عند



المعاصرين، الإنسان الطيب والشريف). والتي تنظم شكل الحياة الخاص والحياة المعيشية الأسرية بكل تفاصيلها اليومية والعادية (وليس الحدث، وإنما المعيشة) والتي لاتخرج بأحداثها الأهم، وبمعناها خارج حدود السياق القيمي للحياة الشخصية والأسرية، وتستنفذ فيها نفسها من وجهة نظر السعادة أو عدم السعادة للذات والمقربين منها (والتي يمكن أن يكون مدارها ضمن حدود الإنسانية الاجتماعية واسعاً كما نرغب). لا يوجد في هذا النموذج أي جانب للمغامرة، حيث يرجح هنا الجانب الوصفي - مثلاً حب الأشياء العادية للأشخاص العاديين، وهي تشكّل رتابة الحياة المضمونية، القيمية إيجابياً (في سيرة النوع الأول نجد معاصرين عظماء، شخصيات تاريخية، أحداث جبارة). إن حب الحياة في سيرة هذا النوع هي حب لوجود مديد لشخصيات محبوبة وكذلك لأشياء ولأوضاع وعلاقات (ولا يكون لها وجود في العالم، ولا تكون لها أهمية فيه، بل وتوجد مع العالم، تراقبه مرة ثانية وتعايشة مرة ثانية)، ليتغير شكل الحب في السياق القيمي للسيرة الاجتماعية، طبعاً، بشكل متوافق، ولا يدخل بعلاقة مع الفار، وإنما مع قيم أخرى تميز هذا السياق. ولاتكون وظيفتها تنظيماً وصياغة الأجزاء والتفاصيل خارج الدلالية للحياة في سياق وعي الآخر القيمي (لأنها لايمكن أن تكون مفهومة ومنظمة في مستو الوعي الذاتي) وتبقى الوظيفة خارجها.

ففي النموذج الثاني تكون لهجة القص فردية أكثر وعادية، ولكن البطل الرئيس هو القاص الذي يحب وحده، ويراقب، لكنه لايفعل تقريباً بدون فكرة، ويعايش كل يوم وتذهب فعاليته في المراقبة والقص.

يمكن أن نميّز عادة في سيرة النموذج الثاني مستويين: الأول: البطل أي القاص نفسه وهو الذي يصور من الداخل، كما نعايش نفسنا ذاتها في بطل



حلمنا وذكرياتنا والذي يتلاءم بشكل ضعيف مع الآخرين المحيطين، فهو بخلافها يستدير نحو المستوى الداخلي، رغم إن اختلاف المستويات لايتم تلقيه عادة بشكل حاد، فهو كأنه يقع على حدود القصة، ويدخل تارة من الاعتراف - التقرير الذاتي (فمثلاً في ثلاثية تولستوي: «الطفولة»، «المراهقة»، «الشباب»: ففي «الطفولة» لانحس تقريباً باختلاف المستويات، وفي «المراهقة» وبخاصة في «الشباب» فإن تعددية المستويات تصبح أقوى: يقرِّب الانعكاس الذاتي واستقامة البطل النفسية المؤلف من البطل) ثانياً: لايمكن أن يكون للشخصيات الأخرى في تصويري لها طبائع فحسب، لا بل فيها الكثير من الميزات المتوافقة، وتوجد شخصيات تيب (لا تعطى هذه الجوانب المتوافقة لحياتها فكرة منتهية، إذا لم تكن الفكرة وحدها منسوبة بشكل وثيق مع حياة البطل السيري - القاص).

تشير ثنائية المستويات في بناء السيرة إلى التفسخ الذي يبدأ في العالم سيري: يصبح البطل نقدياً، أما موقفه خارج الوجود بالنسبة إلى أي شخص آخر فيصح جوهرياً، يضعف اشتراكه بعالم الآخرين، وتضعف هيبة الموقف القيمي للآخر. يبرز البطل السيري وحده يرى ويحب ولايعيش، يقابله الآخرون الذين يبدؤون بالانفعال عنه بشكل قيمي، ويتم نسجُها في شكل متوافق من الناحية القيمية. هكذا هما النموذجان الأساسيان للقيمة السيرية (هذه بعض الجوانب الإضافية للقيمة السيرية: الأصل والأسرة، الأمة وتبرير الانتماء القومي وتبرير الخصوصية القومية التي تكون خارج دلالية، ومن ثم الفئة (الطائفة - العشيرة)، العصر ونمطيته خارج الدلالية، وكذلك الخلفية البديعة: فكرة الأبوية، الأمومة والأبناء في العالم السيري. أما السيرة المعيشية- الاجتماعية والواقعية: فهي



استنفاذ النفس والحياة في سياق المعاصرة، وعزل السياق القيمي للمعاصرة عن الماضي والحاضر، وتؤخذ الحياة من السياق القيمي للمجلات والجرائد والبرتوكولات، ومن هنا تعميم العلوم وشيوعها وكذلك الأحاديث ومن ثم القيمة السيرية للنموذج المعيشي - الاجتماعي وأزمة الأشكال المتوافقة من حيث المثال ووحدتها - أي وحدة المؤلف والأسلوب.

هذا هو الشكل السيري بأنواعه الأساسية. وسنصوغ بشكل دقيق علاقة البطل والمؤلف في السيرة.

يعتمد المؤلف في إبداعه للبطل وحياته نفس القيم التي يعيش المؤلف بها حياته. فالمؤلف ليس أغنى من البطل ولا توجد لدية جوانب زائدة متوافقة مع الإبداع، لايمثلها البطل بالنسبة إلى الحياة. فالمؤلف في إبداعه يكمل ما يوضح في حياة الأبطال نفسها فقط. ولا يوجد هنا تصادم مبدئي للنقطة الجمالية لوجهة النظر الحياتية، لايوجد تباين، فالسيرة متماسكة، حيث يرى المؤلف فقط ما رآه وما أراده البطل بالنسبة إلى نفسه في نفسه وفي حياته. يعايش البطل باهتمام مغامراتي مغامراته، ويعتمد المؤلف في تصويره لها على نفس الاهتمام بالمغامرات، حيث يتصرف البطل بشكل قصدي بطولي، ويجعله المؤلف بطلاً من نفس وجهة النظر: إن القيم التي يعتمدها المؤلف في تصويره للبطل، وكذلك إمكاناته الداخلية هي نفسها التي تتحكم بحياة البطل، لأن حياته جمالية من الناحية الساذجة والمباشرة (فالقيم المعتمدة جمالية، وبشكل أدق متماسكة، ويكون إبداع المؤلف متماسكاً، بنفس القدر بشكل مباشر وساذج (إن قيمه ليست قيماً جمالية بحتة، ولا تعاكس القيم الحياتية، أي القيم الأخلاقية - المعرفية) فهو ليس فناناً نخباً، وكذلك فإن البطل ليس ذاتاً أخلاقية صرفة. وبم يؤمن البطل، يؤمن المؤلف كفنان، وما



يعتبره البطل طيباً، يعتبره المؤلف طيباً، ولا يقابل البطل بطيبته الجمالية الصرفة، فالبطل لايطيق بالنسبة للمؤلف الفشل الدلالي أبداً، وبالتالي يجب عليه أن يكون مُنقذاً على الطريق القيمي، المختلف تماماً والذي يتوافق مع حياته. وتؤخذ بعين الاعتبار لحظة الموت، لكنها لاتجرد الحياة من المعنى، ولاتعتبر استناداً مبدئياً للتبرير خارج الدلالي، ولاتطلب الحياة قيمة جديدة بغض النظر عن الموت، فمن الضروري فقط تذكرها وتبنيها كما كانت تجري. وهذا الشكل لا ينفي المؤلف في السيرة مع البطل فقط في الإيمان والمعتقدات والحب فحسب، لا بل ويعتمد في إبداعه الفني (المتماسك) على نفس القيم التي يعتمدها البطل في حياته الجمالية. إن السيرة هي النتاج العضوي للعصور العضوية.

يكون المؤلف في السيرة ساذجاً، فهو مرتبط بالبطل بالقرابة، ويمكن أن يتبادلا الأمكنة (ومن هنا إمكانية التطابق في الحياة، أي السيرة الذاتية). طبعاً لايتطابق المؤلف كعنصر من العمل الفني أبداً مع البطل، وهما اثنان، لكن لا يوجد بينهما تقابل أبداً، ويكون سياقهما القيمي الرتيب حامل وحدة الحياة - أي البطل. أما حامل وحدة الشكل فهو المؤلف، وله وحده يعود العالم القيمي. يتوجب على المؤلف، أي حامل وحدة الشكل المنتهي أن يتجاوز مقاومة البطل الدلالية الحياتية الصرفة (الأخلاقية المعرفية)، أما البطل فهو تابع في حياته للآخر - المؤلف الممكن، ويعود كلاهما - أي البطل والمؤلف- وكذلك الآخرون إلى نفس عالم الآخرين القيمي المثالي. نحن لا نخرج في السيرة خارج حدود عالم الآخرين، ولا تخرجنا فعالية المؤلف الإبداعية خارج هذه الحدود، فهي كلها كائنة في كينونة مقولة الآخر، وتتضامن مع البطل في خمولة الساذج. فإبداع المؤلف ليس فعلاً،



وإنما كينونة، ولذلك فهو نفسه لا يؤمن وهو في الحاجة. إن فعل السيرة رتيب إلى حد ما: يوجد هنا وعيان، لكن لايوجد موقفان قيميان أو إنسانيان، لكن ليس أنا والآخر، بل اثنان آخران. ولا يتم التعبير عن الطابع المبدئي لمقولة البطل الآخر، ولم تتم إثارة مهمة إنقاذ الماضي خارج الدلالي بكل وضوحها القسري. ويلتقي هنا وعيان، لكنهما غير متوافقين، ولايتطابق عالمهما القيمي تقريباً، ولايوجد فيض واضح في عالم المؤلف، لايوجد تقرير مصير مبدئي لوعيين، أحدهما يقابل الآخر (واحد في المستوى الحياتي - خامل، والآخر في المستوى الجمالي - فعال).

طبعاً يعيش مؤلف السيرة بكل عمقه بعدم تطابقه مع نفسه ذاتها ومع بطله، فهو لايقدم نفسه كلها للسيرة، حيث يبقى لنفسه منفذاً داخلياً، خارج حدود الآخر، ويعيش هو طبعاً بفيضه هذا على الواقع - الكينونة. لكن هذا الفيض لايجد لنفسه تعبيراً إيجابياً، داخل السيرة نفسها، وهو لايجد مع ذلك أي تعبير سلبي. ينتقل فيض المؤلف إلى البطل ولايسمح عالمه بإغلاقه وإنهائه.

إن عالم السيرة غير موحد، وغير منته، وهو غير معزول بالحدود الصارمة المبدئية من حيث الكينونة الموحدة والوحدانية. في الحقيقة، إن هذا التعلق بالحدث الموحد غير مباشر، فالسيرة تشترك مباشرة بالعالم الأقرب (الأصل، الحسب والنسب)، والأمة (الدولة والحضارة)، ويمتلئ هذا العالم الأقرب الذي ينسب إليه البطل والمؤلف، أي «عالم الآخر يمتلئ بشكل قيمي، وبالتالي فهو معزول، لكن هذا العزل نسبي، وطبيعي - ساذج وليس جمالياً أبداً. إن السيرة ليست عملاً، وليست تصرفاً ساذجاً وعضوياً جمالياً في العالم المثالي من الناحية القيمية المفتوح إلى حد ما، لا يرضي نفسه بشكل



عضوي أبداً. يضفي الإيمان على الحياة، السيرية وعلى القول السيري عن الحياة ونحن جو دفئها وسيرتها، مؤمنة بذلك بشكل عميق، لكن هذا الإيمان ساذج دون أزمات. فهي تتطلب فعالية طبيعية توجد خارجها وتشملها، فهو يحتاج إليها مع البطل (فهما خاملان)، وكلاهما في عالم واحد (الكينونة) ويجب أن تكمن هذه الفعالية خارج حدود كل العمل (فهو غير منته تماماً وغير معزول). فالسيرة كالاعتراف - التقرير الذاتي تزيد عن حدودها. (إن القيمة السيرية المشبعة بمقولة الآخر، غير مؤمنة، وتغلق الحياة القيمية من الناحية السيرية الذاتية على شعره، لأنها لا يمكن أن تكون مدعمة حتى النهاية من الداخل، وعندما تستيقظ الروح فإنها تستطيع أن تعاند فقط عن طريق عدم الوفاء مع نفسها ذاتها»).

يوجّه قصد السيرة نحو القارئ باللغة الأم المتعلق بنفس عالم الآخر، ويتخذ هذا القارئ موقف المؤلف. يتلقى القارئ الناقد السيرة لدرجة معروفة كمادة نصف هامة للصياغة الفنية والإنهاء، يكمل التلقي أحياناً المؤلف حتى حالة خارج وجوده القيمية (الكاملة، ويدخل جوانب مهمة منهية ومتوافقة).

يتضح أن السيرة المصاغة والمفهومة هي شكل مثالي إلى حد ما، إلى الحد الذي تسعى إليه أعمال معينة ذات طابع سيري ذاتي أو أجزاء سيرية معينة، أعمال غير سيرية معينة، وتمكن هنا، طبعاً، الأسلبة، وتقليد الشكل السيري من قبل المؤلف النقدي.

وهنالك، حيث يكف المؤلف عن كونه ساذجاً متجذراً تماماً في عالم الآخر، حيث يحصل نسخ القرب بين البطل والمؤلف، ويصبح متصلاً بالنسبة إلى حياة البطل. يمكن أن يكون هناك فنان صرف، وسوف لن



تقابل قيم حياة البطل طوال الوقت قيم الإنهاء المتوافقة، وسوف ينهيها من وجهة نظر أخرى تماماً، أكثر مما لو أن البطل عايشها، سوف يسعى هناك كل سطر، كل خطوة من القاص لاستخدام فيض الرؤية المبدئي، لأن البطل يحتاج إلى تبرير موافق. وسوف نحوط نظره وفعالية المؤلف بشكل جوهري ونعالج حدود البطل الدلالية بشكل مبدئي تماماً هناك، حيث توجه الحياة خارج الذات. وبهذا الشكل سوف يمر حد مبدئي بين البطل والمؤلف، ويتضح أن السيرة لا تعطي كل البطل، ولانية البطل في حدود القيمة السيرية.

إن السيرة هي هبة، أتلقاها من الآخرين وللآخرين، لكنني أمتلكها بشكل ساذج وهادئ (ومن هنا الطابع القدري إلى حد ما للحياة السيرية القيمية). طبعاً إن الحد بين الأفق والمحيط في السيرة غير ثابتين وليس لهما أهمية مبدئية، فللجانب التمعني بالإحساس أهمية قصوى. هكذا هي السيرة.

٣ - البطل الشعري الغنائي والمؤلف

يمكن أن تصبح الموضوعية الشعرية الغنائية للإنسان الداخلي موضوعية ذاتية، ويكون البطل والمؤلف هنا قريبين، غير إن الجوانب المتوافقة تكون أكثر بحوزة المؤلف وهي تكتسب طابعاً أكثر جوهرية. لقد تأكدنا في الفصل السابق من التوافقية المبدئية للإيقاع مع الروح المعايشة. فالحياة الداخلية من داخل نفسها ذاتها ليست إيقاعية، ويمكن أن نقول بشكل أوسع أنها ليست شعرية غنائية أيضاً. إن الشكل الشعري الغنائي يدخل من الخارج، ولايعبر عن علاقة الروح المُعايشة بالنفس ذاتها، وإنما عن العلاقة القيمية للآخر كما هو، بل ويجعل هذا موقف خارج الوجود القيمي للمؤلف كائناً في الشعر الغنائي المتوتر من الناحية القيمية والمبدئية. يجب



عليه أن يستخدم امتيازه حتى النهاية بكونه خارج البطل. لكن رغم ذلك فإن قرب البطل والمؤلف في الشعر الغنائي ليس اقل تسليماً، مما هو عليه في السيرة. لكن إذا حصل في السيرة، كما رأينا، فإن عالم الآخرين وعالم أبطال حياتي يجمعني مع المؤلف وليس لصالح المؤلف أن يعاكس بطله القوي والقدوة، باستثناء موافقته له (وكأن المؤلف أفقر من البطل)، ويحصل في الشعر الغنائي ظهور معاكس: ليس في صالح البطل تقريباً أن يعاكس المؤلف، وكأن المؤلف ينفذ إليه كله، تاركاً فيه، في عمقه نفسه فقط الإمكانية الكامنة للحالة الذاتية. ويكون انتصار المؤلف على البطل تاماً تماماً، ويكون البطل بدوره عاجزاً تماماً (إن هذا النجاح والنصر أكثر في الغناء، وهذا هو تقريباً الشكل الصرف للآخر، الذي يتم الإحساس خلفه بمعاكسة حياتية صرفة للبطل الممكن). ويكون كل داخلي مقلوباً تماماً نحو الخارج، أي نحو المؤلف، وتتم معالجته من قبله. تغيب تقريباً كل الجوانب الدلالية المادية في معايشة البطل والتي يمكن أن تعاند امتلاء الانتهاء الجمالي في الشعر، من هنا يتحقق التطابق الذاتي بشكل سهل للبطل، أي مساواته لنفسه ذاتها حتى في الشعر الغنائي الفلسفي. أما الدلالة والمادة فتكونان فطريتين تماماً من حيث المعايشة، تكونانِ مشدودتين نحوها، ولذلك لاتعطي فرصة لعدم المطابقة مع النفس ذاتها والخروج أيضاً في حدث الكينونة المفتوح. أي الفكرة المعاشة التي تؤمن فقط بالوجود الشخصي، ولاتتطلب ولا ترى شيئاً خارج نفسها). ما الذي يعطي المؤلف مثل هذه السلطة الكاملة على البطل؟ ما الذي يجعل المؤلف وموقفه الإبداعي القيم بالنسبة للبطل هياباً لهذه الدرجة في الشعر الغنائي، بحيث تكمن موضوعية ذاتية شعرية غنائية (ويكون التطابق الشخصي للبطل والمؤلف خارج حدود



العمل)؟ ويمكن أن يبدو أنه لاتوجد في الشعر الغنائي وحدتان، وإنما وحدة واحدة حيث تتطابق أوساط المؤلف والبطل وتتطابق مراكزهما، ويعزز هذه الهيبة جانبان.

١ - يلغي الشعر الغنائي كل جوانب التعبيرية المكانية، وكذلك تشبع الإنسان. ولايتم حصر وتحديد البطل في العالم الخارجي، وبالتالي لايعطي إحساساً واضحاً بفناء الإنسان في العالم (تتناسب العبارة الرومانسية للانهائية الروح بشكل أكثر مع جوانب الشكل الشعري الغنائي)، ومن ثم لايتم تحديد الشعر الغنائي، وإنما يتم تحديد الحركة الحياتية لبطله عن طريق الفكرة الرقيقة المنتهية. وأخيراً، فإن الشعر الغنائي لا يسعى إلى غاية طابع البطل المنتهي، ولا يقيم حدوداً واضحة للكل الروحي كله، وكل حياة البطل الداخلية (فهي علاقة فقط بجانبه، بمقطع روحي). ويخلق الجانب الأول هذا وهمَ بقاء البطل وموقفه الداخلي، وتجربة معايشته الذاتية الصرفة ويخلق رؤية ما له علاقة في الشعر الغنائي فقط مع نفسه ذاتها ولنفسه ذاتها، وهي وحيدة في الشعر الغنائي ولايتم الولع بها، ويسهِّل هذا الوهم على المؤلف النفاذ إلى عمق البطل وامتلاكه تماماً والنفاذ إليه كله. فالبطل هش، ويخضع كله لهذه الفعالية، ولذلك يجب على المؤلف لكي يمتلك البطل في هذا الموقف الداخلي العاطفي أن يرقق نفسه حتى خارج الوجود الداخلي الصرف بالنسبة للبطل، ويرفض استعمال خارج الوجود المكاني والزماني الخارجي (فخارج الوجود الزماني الخارجي ضروري للنظرة الدقيقة للفكرة المنتهية) وكذلك الفيض المرتبط به للرؤية الخارجية والمعرفة، ويصبح رقيقاً حتى الموقف القيمي الصرف، أي خارج خط توجه البطل الداخلي (وليس خارج الإنسان الكلي)، وخارج أناه الساعية، خارج خط



علاقته الصرفة الممكنة بالنفس ذاتها. ويبدو البطل الوحيد من الناحية الخارجية غير وحيد من الناحية القيمية الداخلية ويحرفه الآخر، الذي ينفذ إليه، عن خط العلاقة القيمية بالنفس ذاتها، ولا يسمح لهذه العلاقة أن تصبح قوة تتشكل من الناحية الوحدانية، تنظم حياته الداخلية (التوبة، التوسل، العودة إلى النفس ذاتها)، قوة تعطي قصديته الحتمية لحدث الكينونة الموحد والوحداني، حيث يمكن أن يتم التعبير عن حياة البطل فقط في التصرف، في التقرير الموضوعي، في الاعتراف والصلاة (وكأن الاعتراف نفسه والصلاة في الشعر الغنائي يتوجهان نحو النفس، ويبدأان بإرضاء نفسها بشكل هادئ، تبدأ بالتطابق بفرح مع الوجودية الصرفة، دون أن يتطلب شيئاً خارج نفسها في اقتراب الحدث، ويعطف على الندامة وليس في لهجات الندامة، وإنما في اللهجات المؤكدة، يعطف على الرجاء والحاجة، دون الحاجة للإستمتاع الفعلي). إذن، إن الجانب الأول من جهته ينم عن نشوته الداخلية بموقف الآخر القيمي والداخلي أيضاً.

٢ - إن قدوة المؤلف هي قدوة الجوقة. فالنشوة الشعرية الغنائية في أساسها هي نشوة الجوقة (إنها الكينونة التي تجد تأكيد الجوقة ودعم الجوقة، ولا تغني الطبيعة غير الخاملة فيّ، فهي نفسها تستطيع أن تخلق فقط حقيقة الشوق، حقيقة الفعل، لكن ليس تعبيره القيمي، مهما كان مباشراً، قوياً وجباراً، وهو ليس طبيعياً وفيزيائياً، بل يصبح هذا التعبير جباراً من الناحية القيمية، قوياً ومنتصراً وممتلئاً في جوقة الآخرين. وينقل هنا من مستوى الحقيقة الصرفة من وجوديته الفيزيائية إلى مستوى قيمي آخر للكينونة المؤكدة من الخارج، يصادق عليها بشكل انفعالي). إن الشعر الغنائي هو رؤية الذات والإصغاء إليها من الداخل بعيون انفعالية، بصوت الآخر



الانفعالي. أنا أصغي لنفسي في الآخر، مع الآخرين ومن أجل الآخرين. فالموضوعية الشعرية الغنائية هي النشوة بروح الموسيقا المشبعة والموبوءة. فروح الموسيقا والجوقة الممكنة هي الموقف القدوة والثابت للتأليفية الداخلية خارج النفس لحياتها الداخلية. وأجد نفسي في صوت غريب انفعالي- مضطرب، أجسد نفسي في صوت غريب مغن، أجد فيه مدخلاً مثالاً لقلقي الداخلي الشخصي وأتغنى بنفسي بشفاه الروح المحبة والممكنة. إن الصوت الغريب المسموع هذا من الخارج والذي ينظم حياتي الداخلية في الشعر الغنائي هو الجوقة الممكنة هو صوت منسق مع الجوقة يحس خارج نفسه بدعم الجوقة الممكن (فهو لم يستطع أن يصدح في جو الهدوء المطلق والخلاء، حيث يحمل الخلل الذاتي والوحيد تماماً للهدوء المطلق طابعاً آثماً وصعباً. يتحول إلى صراخ يخيف نفسه ذاتها وينشد نفسه بنفسه عن طريق الوجودية العارية المتطفلة، ويلقى الخراب الإدعائي للهدوء مسؤولية لانهائية بوقاحة غير مبررة. يستطيع الصوت الغناء وحده في جو دافئ، في جو دعم الجوقة الممكن، وعدم الوحدة الصوتية تماماً). يمكن أن يكون الحلم بالنفس شعرياً غنائياً، لكنه يمتلك موسيقا الآخر، ولذلك يصبح فعالاً من الناحية الإبداعية. فالشعر الغنائي مليء بالثقة العميقة والفطرية في شكلها الضخم وكذلك المثال والمؤكد بالحب في المؤلف - حامل الوحدة الشكلانية النهائية، ولكي أرغم معايشتي أن تصدح بشكل شعري - غنائي، يجب ألا أحس بها بالمسؤولية الوحيدة، وإنما بالطبيعة القيمية، يجب أن أحس بالآخر في، بخمولي في جوقة الآخرين الممكنة والتي تحوطني من كل الجهات والتي تثني القصدية المباشرة غير المنتظرة لحدث الكينونة الموحد والوحيد. لم أخرج بعد من الجوقة كالبطل الذي يمثل الأدوار



الرئيسة، والذي مايزال يحمل في نفسه امتلاء الروح القيم للجوقة - أي الآخر. لكنه مع ذلك لم يحس بعد بوحدته أقصد البطل التراجيدي (الآخر الوحيد). وما أزال أنا كلي في الجوقة وأتكلم منها. طبعاً، إن قوة الحب المنظمة في الشعر الغنائي عظيمة بشكل خاص، كما إن المسألة ليست في أية قيمة فنية شكلانية، مثلاً الحب المجرد تقريباً من كل الجوانب الموضوعية، المادية والدلالية والتي تنظم المتعة الصرفة لعملية الحياة الداخلية، - أو حب المرأة التي تحيي الإنسان والإنسانية الاجتماعية والتاريخية (الكنيسة والإله). يلزم لهذا جو من الحب الخانق لملئ حركة الغنج أحياناً، جو داخلي صرف وبدون مادة تقريباً في الروح (فالغنج يمكن فقط في حب الآخر، هذه هي لعبة الرغبة في جو الحب المباشر والكثيف، ويكون الذنب غالباً غنجاً سيئاً في الإله). يتحرك الشعر الغنائي للحب اليائس ويعيش فقط في جو الحب الممكن بترقب الحب (أي نمطية ومثالية الشعر الغنائي للحب ومن ثم الخلود كشعار للحب).

يمكن شكل خاص لتفسخ الشعر الغنائي الذي يرتبط بضعف هيبة الموقف القيمي الداخلي للآخر خارجي أنا، بضعف الثقة وبدعم الجوقة الممكنة وكذلك بالخجل الشعري الغنائي الخاص من النفس والخجل من النشوة الشعرية الغنائية، وبالتالي الخجل من الموضوع الشعري الغنائي (النشوة الشعرية الغنائية، والهزل وانحطاط الشعرية الغنائية). وكأن هذه انقطاعات للصوت الذي يحس بنفسه خارج الجوقة (ولايوجد حد فاصل من وجهة نظرنا بين ما يسمى شعراً غنائياً فردياً للجوقة)، وحيث يعيش أي شعر غنائي فقط بدعم ممكن للجوقة، ويمكن أن يكون الفرق في تحديديته (تعينية الجوانب الأسلوبية والخصائص الشكلية التقنية، وهناك



فقط يبدأ الفرق الجوهري، حيث تضعف الثقة بالجوقة، يبدأ تفسخ الشعر الغنائي، ويمكن أن تحدد الفردية نفسها بشكل إيجابي وألاّ تخجل من تعيينها فقط في جو الثقة والحب والدعم الممكن للجوقة، فلا فرد خارج الآخر). ولايخلو هذا في عصر الانحطاط وكذلك في الشعر الغنائي المسمى واقعياً (غينيه). يمكن إيجاد أمثلة عند بودلير، فيرلين، لافورغ، أما عندنا وبشكل خاص عند دوستويفسكي وأنينسكي- أي إن الأصوات خارج الجوقة تكون أشكالاً خاصة من الجنون في الشعر الغنائي. وفي أي مكان، حيث يبدأ البطل بالتحرر من التعلق بالآخرين - أي من المؤلف (يكف عن كونه قدوة)، حيث تصبح الجوانب المادية الدلالية مهمة مباشرة، حيث يجد البطل نفسه فجأة في حدث الكينونة الموحد والوحداني في ضوء الدلالة القصدية. وهناك تكف نهاية الحلقة الشعرية عن الالتقاء، ويبدأ البطل بعدم التطابق مع نفسه، يبدأ برؤية عريه، وبالخجل تهدم المحبة (إن الشعر النثري عند أندريه بيلي إلى حد ما لايخلو من الجنون إلى حد قليل. ويمكن إيجاد نماذج من الشعر الغنائي النثري، حيث يعتبر الخجل من النفس ذاتها القوة المنظمة عند دوستويفسكي). إن هذا الشكل قريب من الاعتراف - التقرير الذاتي (الصراعي الإنساني). هكذا هو الشعر الغنائي وعلاقة المؤلف والبطل فيه. فموقف المؤلف قوي وقدوة، أما استقلالية البطل نفسه وتوجهه الحياتي فهما أصغريان، وهو لايعيش تقريباً، بل إنه ينعكس في روح المؤلف الفعال المولع بالآخر. قد لايتوجب على المؤلف أن يجتاز المقاومة الداخلية للبطل أو خطوة واحدة، أمّا الشعر الغنائي فإنه جاهز لأن يصبح جاهزاً بدون مادة صرفة للعطف الممكن على البطل (لأن البطل وحده يمكن أن يكون حاملاً للمضمون، للسياق القيمي النثري).



إن العزلة عن حدث الكينونة في الشعر الغنائي تامة، لكن لاضرورة لتأكيده، فالفرق في الشعر الغنائي المغنى والملقى بالنسبة لنا هنا غير مهم (إلقاء الشعر). فالفرق يكمن في استقلالية البطل المادية الدلالية إلى حد ما، وهو غير مبدئي.

٤ - مسألة الطبع كشكل للعلاقة المتبادلة بين البطل والمؤلف

يجب أن ننتقل الآن إلى معالجة الطبع بشكل استثنائي من وجهة نظر العلاقة المتبادلة فيه بين البطل والمؤلف، ونحن نرفض تحليل جوانب بنية الطابع الجمالية، لأنه لا علاقة لها بمسألتنا مباشرة، لذلك فإننا لن نعطي أية جمالية كاملة للطابع هنا.

يختلف الطبع اختلافاً جوهرياً حاداً عن كل أشكال التعبير عن البطل التي عالجناها حتى الآن. ولايعتبر كل البطل لا في الاعتراف - التقرير الذاتي، ولا في السيرة، ولا في الشعر الغنائي القصد الفني الأساسي (الغرض)، كما إنه لم يعتبر ابداً مركزاً للرؤية الفنية (ويكون البطل دائماً مركز الرؤية، وليس كله ولا امتلاؤه وانتهاء تعيينيته). لايوجد قصد فني عموماً في الاعتراف - التقرير الذاتي، ولذلك لاتوجد قيمة جمالية صرفة للكل الكائن والمعطى. وتعتبر الحياة قصداً أساسياً فنياً في السيرة كقيمة سيرية، أي حياة البطل، وليست تعيينه الداخلي والخارجي أو الصورة المنتهية لشخصيته كغرض أساسي. والمهم ليس من هو، وإنما ماذا عايش وماذا فعل؟ لا تعرف السيرة، طبعاً، الجوانب التي تحدد صورة الشخصية (أي جعلها بطلاً) ولا يضيء أي منها ولا ينهيها. فالبطل مهم كحامل للحياة المهمة تاريخياً، المحددة



والفنية والكاملة، أما الحياة هذه فهي كامنة في مركز رؤيته القيمي وليست كل البطل. وتعتبر حياته نفسها ميزته في تعيينها فقط.

يغيب قصد كل البطل في الشعر الغنائي أيضاً: وتكون الحالة الداخلية أو الحدث في المركز القيمي هنا والذي لايعتبر ميزة للبطل المُعايش، فهو وحده حامل المعايشة، لكن هذه المعايشة لاتنهيه ككل. لذلك، وفي كل الأشكال التي عالجناها حتى الآن، كان هذا القرب كائناً بينها (وكان التطابق الشخصي خارج حدود العمل) لأن الفعالية هنا للمؤلف والبطل (إن عالم البطل والمؤلف المشاهد هنا مهمان بشكل متساو وكذلك عناصرهما وأوضاعها في العالم).

نسمي طبعاً ذلك الشكل من العلاقة المتبادلة بين البطل والمؤلف والتي تحقق قصد خلق كل البطل كشخصية محددة، بحيث يعتبر هذا القصد أساسياً: ويُعطى البطل لنا من البداية ككل، تتحرك فعالية المؤلف وتخدم للإجابة على السؤال: من هو؟ يتضح أن الأمر لايخلو هنا من مستويين للتلقي القيمي، سياقين قيميين مفهومين (يشمل أحدهما الآخر ويجتازه بشكل قيمي): الأول هو أفق البطل والأهمية الحياتية الأخلاقية المعرفية فيه بالنسبة للبطل نفسه (التصرف والمادة). الثاني هو سياق المتأمل -المؤلف، الذي تصبح فيه كل هذه الجوانب ميزات لكل البطل، وهو يكتسب أهمية تحدد وتحد البطل (وتبدو الحياة وكأنها صورة) فالمؤلف هنا نقدي (كالمؤلف طبعاً)، يستخدم المؤلف في كل لحظة من إبداعه كل امتياز لكل خارج وجوده بالنسبة إلى البطل. وبنفس الوقت فإن البطل في هذا الشكل من العلاقة المتبادلة أكثر استقلالية، وهو يحيا أكثر، يعي ويعاند من خلال توجهه القيمي والحياتي الصرف وكذلك الأخلاقي والمعرفي. فالمؤلف بدوره يقابل هذه الفعالية الحياتية تماماً للبطل، ويترجمها إلى لغة جمالية، ويكوّن لكل جانب من



فعالية البطل الحياتية تعريفاً فنياً متوافقاً وتحمل العلاقة بين المؤلف والبطل طابعاً مبدئياً، جوهرياً ومتوتراً في كل مكان هنا.

يمكن أن يجري بناء الطبع في اتجاهين أساسيين. سنسمي الأول بناءً كلاسيكياً للطبع، أما الثاني فسنسميه رومانسياً. وتعتبر القيمة أساسية بالنسبة للنوع الأول من بناء الطبع، القيمة الفنية للمصير (ونعطي هذه الكلمة هنا معنى محدداً ومعيناً تماماً يمكن أن يتفسر تماماً فيما سيتبع).

إن المصير هو التعيين الشامل للكينونة الشخصية، وهو يحدد بشكل قدري مسبق بالضرورة كل أحداث حياته. وتعتبر الحياة بهذا الشكل مجرد تحقيق (أو تنفيذ) لما هو واضح من البداية في تعيينية كينونة الشخصية. تبني الشخصية نفسها من الداخل (تفكر وتحس وتتصرف) حسب الأغراض، وتحقق بذلك الأهميات المادية والدلالية، والتي تتوجه حياتها نحوها: وتتصرف الشخصية هكذا، لأن هذا واجب، صحيح وضروري مرغوب به ومرتجى، إلى ما هنالك. أما في واقع الأمر، فإنها تحقق ضرورة مصيري فقط، يعني تعيين كينونتي ووجهي في هذه الكينونة. فالمصير هو التقطيع العروضي الفني لذلك (التجسيد) الأثر في الكينونة حيث تتركه الحياة الضبطية وكأنها أغراض من داخل نفسها، وهو كذلك (أي المصير) التعبير الفني للتأجيل في الكينونة من داخل الحياة المفهومة تماماً. يجب أن يكون لهذا التأجيل في الكينونة أيضاً مَنطقُه، لكن هذا ليس منطقاً غرضياً للحياة نفسها (المنطق السببي)، بل هو منطق فني صرف، يتحكم بوحدة وضرورة الصورة الداخلية. إن المصير هو الفرادة (الذاتية)، أي إنه التعيين الجوهري لكينونة الشخصية التي تحد حياتها وكل تصرفات الشخصية. ويتحدد التصرف - الفكرة بهذه العلاقة ليس فقط من وجهة نظر أهميته الموضوعية



النظرية، وإنما من وجهة نظر فرادته وكأنها تميزه تحديداً بالنسبة للشخصية المعطاة والمحددة، وكأنها قدرية ومحددة مسبقاً بكينونة هذه الشخصية. وهكذا تتكون قدرية كل التصرفات الممكنة بفرديتها وتحققها. إن سَيْرَ حياة الشخصية نفسها، وكذلك كل أحداثها وأخيراًحتفها، يتم تلقيه على أنه ضروري وقدري بفرديتها المحددة أي بالمصير، وبمستوى الطبع - المصير هذا فإن موت البطل لايعتبر نهاية، بل يُعتبر إجمالاً، وعموماً يلقى كل جانب من الحياة أهميته الفنية، ويصبح ضرورياً من الناحية الفنية. يتضح أن فهمنا للمصير يختلف عن الفهم العادي والواسع لفهم المصير. فالمصير المعاش من الداخل كقوة خارجية لاعقلانية يحدد حياتنا لفهم أغراضه ورغباته، ولا يعتبر قيمة فنية للمصير بمعناها، لأن هذا المصير لاينظم حياتنا بالنسبة لنا نفسنا والحياة كلها تماماً في كل فني ضروري، ويكون له في القالب وظيفة سلبية تماماً وهي معالجة حياتنا التي تنظم، أو على الأصح، تسعى لكي تكون منظمة بالأغراض وبالأهميات المادية والدلالية طبعاً، ومن الممكن أن تكون هناك ثقة العميقة بهذه القوى التي يتم تلقيها كفكرة إلهية وأن أتقبل الفكرة الإلهية، فهي تصبح شكلاً ينظم حياتي بالنسبة لي نفسي، وهذا غير ممكن طبعاً (تمكن محبة مصير الإنسان بشكل نظري (بالسمع). لكننا لا نستطيع أن نتامله لكل فني منته (كما نتأمل مصير البطل). نحن لانفهم منطق الفكرة، بل إننا نثق بها (نؤمن بها) فقط، ونحن نفهم منطق مصير البطل بشكل رائع، لكننا لانعتمده على أنه إيمان (طبعاً، المسألة تخص الفهم الفني والإقناع الفني ولاتخصّ المصير المعرفي). يتوافق المصير كقيمة فنية مع الوعي الذاتي. إن المصير هو القيمة الأساسية، التي تتحكم وتضبط وتنظم وتسحب كل الجوانب المتوافقة مع البطل إلى



الوحدة. ونستطيع نحن هنا أن نستخدم خارج وجود البطل لكي نفهم ونرى كل مصيره. إن المصير ليس أنا - بالنسبة لنفسي للبطل وإنما كينونته، أي ما هو معطى له، ما بدا عليه، وهذا ليس شكل قصديته، بل هو شكل معطاه. إن الطبع الكلاسيكي يُخلق كمصير (حيث يشغل البطل مكاناً محدداً في العالم). لقد تحدد في هذا العالم الجوهري تماماً وبالتالي استشهد. تعطى الحياة كلها فيما بعد بمعنى التحقيق الحياتي الممكن، ولا يتم تفسير كل ما يقوم به البطل من الناحية الفنية بإرادته الأخلاقية الحرة، وإنما بكينونته المحددة: فهو يتصرف هكذا لأنه هو هكذا. ولا يمكن أن يكون فيه أي شيء غير محدد بالنسبة لنا. إن كل ما يجري ويحدث وينتشر يكمن في الحدود القدرية المحددة مسبقاً والمعطاة أيضاً دون الخروج خارج حدوده: يحدث ما يجب أن يحدث ولا يمكن ألا يحدث. فالمصير هو شكل تنظيم الماضي الدلالي، ونحن نتأمل البطل الكلاسيكي من البداية في الماضي، حيث لاَ توجد أية اكتشافات ولا يمكن أن تكون هناك اكتشافات (أي اختراعات).

من الضروري أن نشير، أنه يجب على المؤلف ألا يعلو كثيراً فوق البطل من أجل بناء الطبع الكلاسيكي كمصير، يجب عليه ألا يستخدم الامتيازات الغرضية الزمانية بشكل صرف لحالة خارج وجوده. إن المؤلف الكلاسيكي يستخدم جوانب خالدة من خارج الوجود، ومن هنا فإن ماضي البطل الكلاسيكي هو ماضي الإنسان الخالد. ولايمكن أن يكون خارج الوجود موقفاً استثنائياً واثقاً بنفسه، مزهواً به وفريداً (إن القرابة غير مشتتة، فالعالم واضح ولا يوجد إيمان بالمعجزة).

يكون المؤلف متعصباً بالنسبة إلى عقيدة البطل الكلاسيكي من الناحية المبدئية. يجب أن يكون موقفه الأخلاقي - المعرفي غير قابل للمناقشة، أو



على الأصح، لا تتم مناقشته ببساطة. وفي أسوأ الأحوال يمكن أن يتم إدخال جانب من المسؤولية والذنب، ويمكن أن تكون الوحدة الفنية واستمرارية المصير مخرّبة، وكان يمكن أن يكون البطل حراً، وكان من الممكن إخضاعه للمحاكمة الأخلاقية، وكان يمكن ألا تكون هناك ضرورة بالنسبة له، كان يمكن أن يكون آخر. وهناك حيث يتم إدخال المذهب الأخلاقي والمسؤولية للبطل (وبالتالي التحرر الأخلاقي من الضرورة الطبيعية والأخلاقية)، يكف هذا البطل عن التطابق مع النفس ذاتها. أمّا موقف خارج الوجود بالنسبة للمؤلف فيمكن أن يكمن بما هو جوهري (أي تحرر الآخر من الذنب والمسؤولية، تأمله خارج المعنى) ويبدو مفقوداً، حيث يصبح الإنهاء الفني المتوافق غير ممكن.

طبعاً، لا يخلو الطبع الكلاسيك من الذنب (فبطل التراجيديا يكون تقريباً دائماً مذنباً)، لكن هذا ليس ذنباً أخلاقياً، بل إنه ذنب الكينونة. يجب أن يتسلح الذنب بقوة الكينونة، وليس بالقوة الدلالية للإدانة الذاتية الأخلاقية (اقتران الذنب ضد شخصية المجتمع وليس ضد الدلالة، ضد القداسة وإلى ما هنالك). فالأزمات داخل الطبع الكلاسيكي هي أزمات وصراع قوى الكينونة (طبعاً، القوى الطبيعية - القيمية لكينونة الآخر، لا القيم السيكولوجية والفيزيائية (البدنية)، وهي ليست أهميات دلالية (فالواجب والالتزام هنا قوى طبيعية - قيمية). إن هذا الصراع هو عملية درامية داخلية، لاتخرج في أي مكان خارج حدود المعطى - الكينونة، وليست عملية دلالية جدلية للوعي الأخلاقي). إن الذنب التراجيدي يكمن في المستوى القيمي لمعطى الكينونة الفطرية بالنسبة لمصير البطل، لذلك فإن الذنب يمكن أن يسجن خارج حدود الوعي وكذلك معرفة



البطل (يجب أن يكون الذنب الأخلاقي فطرياً بالنسبة للوعي الذاتي، ويجب أن أعي نفسي فيه كما أنا) في ماضي حسبه ونسبه (فالنسب هو مقولة طبيعية - قيمية لكينونة الآخر). فقد استطاع (هو) أن يقوم به، دون أن يتوقع أهمية ما حصل. وعلى العموم فإن الذنب كائن في الكينونة كقوة، وهو لا يخلق لأول مرة في وعي البطل الأخلاقي الحر، وهو ليس المبادر الحر للذنب تماماً، ولايوجد هنا مخرج خارج حدود مقولة الكينونة القيمية.

على أية أرض ينمو الطبع الكلاسيكي؟ في أي سياق حضاري وقيمي يمكن أن يكون المصير كقوة قيمية من الناحية الإيجابية تنهي وتحدد حياة الآخر بشكل فني؟ إن قيمة النسب كقيمة لكينونة الآخر المؤكدة تشدني إلى جوهرها القيمي للوقوع (الحدوث). وهذه هي الأرضية التي تترعرع عليها قيمة المصير (بالنسبة للمؤلف). فأنا لا أبدأ بحياتي، ولست المبادر المسؤول قيمياً عنها، ولو وجد لديّ حتى مدخل لوصف جملة الحياة المسؤولة، الجملة الدلالية - القيمية مبدوءاً بشكل فعال، يمكنني أن أتصرف وأقيم على أساس الحياة المقيِّمة والمعطاة، حيث لا تبدأ جملة التصرفات فيّ، فأنا أكملها فقط (أي التصرف - الفكرة والتصرف - الإحساس والتصرف - الفعل) وأكون أنا مرتبطاً بعلاقة الابن بالأب والأم، العلاقة التي تجعل النسب مستمراً (ويكون النسب بالمعنى الضيق، القرابة - الشعب والقرابة الإنسانية) ويبدأ من السؤال: من أنا؟ سؤال من هم أهلي؟ وما هو حسبي ونسبي؟ فأنا يمكنني أن أكون فقط، أن أكون موجوداً من الناحية الجوهرية، ولا يمكنني أن أدحض كينونتي السابقة، لأنها ليست لي، لاتخصني، وإنما تخص أمي وأبي وشعبي وإنسانيتي.



ولايكون نسبي (أمي أو أبي) قيماً لأنه نسبي وحسبي، يعني أنني لا أجعله قيماً (ولا هو يصبح جانباً من كينونتي القيمة)، بل لأنني أنا أنتمي لحسب ونسب أمي وأبي. فأنا نفسي من الناحية القيمية لست لنفسي وأنا غير موجود في الجهة المعاكسة لنسبي (أستطيع أن أدحض وأن أجتاز فقط في نفسي بشكل قيمي ما ينسب له فعلاً، والذي أكون فيه فعلاً، بما أخرِّب نسبي الذي ورثته). إن تعيين كينونتي في مقولة النسب دافع، ويعطى هذا التعيين لي ولا أستطيع أن أعاكسه بنفسي ذاتي. فأنا بالنسبة لنفسي غير موجود من الناحية القيمية بعد. إن مقولة «أنا - بالنسبة - لنفسي» الأخلاقية بدون نسب (كان المسيحي يحس نفسه بدون حسب أو نسب، لأن مباشرة الأبوة السماوية تخرب قداسة الأبوة الأرضية). وتولد على هذه الأرضية قوة المصير القيمي بالنسبة للمؤلف. فالمؤلف والبطل مايزالان يعودان لعالم واحد، حيث ماتزال قيمة النسب قوية (بهذا الشكل أو ذاك: الأمة والأصول وإلى ما هنالك). وتلقى مقولة خارج الوجود في هذا الجانب للمؤلف قصوراً، فهي لاتمحى حتى خارج الوجود بالنسبة لعقيدة وتصور البطل العالم. وليس عند البطل والمؤلف ما يناقشانه، لكن مقولة خارج خارج الوجود ثابتة بشكل خاص وقوية (فالنقاش يخلخلها ويشتتها). إن قيمة النسب تحول المصير إلى مقولة قيمية من الناحية الإيجابية للرؤية الجمالية وهي إنهاء للإنسان (ولا تطلب منه المبادرة الأخلاقية، وهناك، حيث يبدأ الإنسان من نفسه حلقة دلالية - قيمية من التصرفات، حيث يكون مذنباً من الناحية الأخلاقية ومسؤول عن نفسه وعن تعيينه، لا تكون مقولة المصير القيمية قابلة للاستخدام بالنسبة له ولاتنهيه (مثلاً الكسندر بلوك في ملحمته «الانتقام»). ولايمكن أن تكون الندامة، على هذه



الأرضية القيمة، صلبة ونافذة إلي كلي، ولايمكن أن يُطور - الاعتراف - التقرير الذاتي وكأن الناس الذين يكونون بلا حسب ونسب هم وحدهم الذين يعرفون امتلاء الندامة) هكذا هو الطبع الكلاسيكي في أساسه.

ننتقل إلى النموذج الثاني لبناء الطبع، أي النموذج الرومانسي. يكون الطبع الرومانسي بخلاف الطبع الكلاسيكي مُصلحاً ذاتياً ومبادراً من الناحية القيمية. وزيادة على ذلك، فإن هذا الجانب، حيث يبدأ البطل بشكل مسؤول حلقة حياته الدلالية - القيمية، مهم لدرجة كبيرة؛ إن التوجه الدلالي - القيمي الفعال تماماً والوحيد تحديداً، وكذلك موقفه الأخلاقي، المعرفي في العالم يعتبر ما يجب أن يتجاوزه هنا. ما الذي يعطي الوحدة الفنية والكلية، ما الذي يعطي الضرورة لكل التعريفات الموافقة للنسب الروماني؟ وهنا أفضل ما يناسب مصطلح علم الجمال الرومانسي نفسه: قيمة الفكرة. ولاتنفتح هنا ذاتية البطل كمصير وإنما كفكرة، أو على الأصح كتجسيد للفكرة. فالبطل الذي يتصرف من داخل نفسه حسب أغراضه وأهوائه، وعندما يحقق بذلك أهمية دلالية ومادية. يحقق فكرة ما، حقيقة ضرورية ما من الحياة ويحقق صورة لنفسه وفكرة للإله عنه. من هنا تكون أحداثه وجوانبه وكذلك طريقه الحياتي ومن ثم المحيط المادي في الغالب رمزه. فالبطل هو جوال، رحالة، باحث (مثلاً، أبطال بايرون، شاتوبريان، فاوست، فارتر، وآخرون) وتلقى كل جوانب بحثه الدلالية - القيمية (يريد، يحب وإلى ماهنالك) تعريفاً متوافقاًكمراحل رمزية للطريق الفني الموجود لتحقيق الفكرة. تحتل كل الجوانب الشعرية الغنائية في البطل الرومانسي بصورة حتمية مكاناً كبيراً (حب المرأة كما في الشعر الغنائي).



يكف ذلك التوجه الدلالي الذي أُجِّل في الطبع الرومانسي عن كونه مثالاً وتتم معايشته بشكل شعري غنائي فقط.

إن حالة خارج وجود المؤلف بالنسبة للبطل الرومانسي، بلا شك، أقل ثباتاً منها في النموذج الكلاسيكي، حيث يؤدي هذا الموقف إلى تفسخ الطبع وتبدأ حدوده بالزوال، وينتقل مركزه القيمي من الحد إلى حياة البطل نفسها إلى داخل البطل ويعيد بناءه. وينتزع البطل من المؤلف كل تعريفاته الموافقة لنفسه، من أجل تطوير الذات وتجاوز الذات التي تصبح بنتيجة هذا لانهائية. وبشكل مواز لهذا يجري هدم الحدود بين الميادين الحضارية (فكرة الإنسان الهادف). وتلاحظ هنا ولادة الجنون والتهكم. ويتم تطابق وحدة العمل غالباً مع وحدة البطل، وتصبح الجوانب المتوافقة غرضية وموزعة وتجرد من وحدتها. أما وحدة المؤلف فتُركز بشكل افتراضي وهي عبارة عن تقليد للأسلوب. يبدأ المؤلف بانتزاع التجلي من البطل، وتبقى المحاولة من داخل الوعي الذاتي تخنق الاعتراف الممكن فقط من خلال الآخر، وبالتالي يبقى الجسم بدون إله وبدون مستمعين، وبدون مؤلف.

يعتبر الطبعان الواقعي والعاطفي نتيجة تفسخ الطبع الكلاسيكي. وتبدأ هنا في كل مكان الجوانب المتوافقة بإضعاف استقلالية البطل، ويجري بذلك الطريق، حيث يقوى العنصر الأخلاقي لحالة خارج الوجود، أو العنصر المعرفي ويبدأ المؤلف من أعلى الأفكار الجديدة والنظرية بمعالجة البطل الخاطئ، ولايستخدم موقف خارج الوجود في الاتجاه العاطفي بشكل فني فحسب، لا بل وأخلاقي أيضاً (على حساب الفنية، طبعاً). ويتم تخريب العطف والرجاء واليأس، أي كل ردود



الفعل القيمية الأخلاقية هذه والتي تضع البطل خارج إطار عمل الإنهاء الفني، ويبدأ بالتعامل مع البطل كإنسان حي. (إن ردة فعل القارئ على الأبطال العاطفيين: ليزا الفقيرة، كلاريسا، غرانديون وإلى حد ما فارتر - غير ممكنة بالنسبة للبطل الكلاسيكي) بغض النظر عن أنه يعيش أقل بكثير من الناحية الفنية من البطل الكلاسيكي. فتعاسات البطل ليست معياراً، بل إنها تخلق ببساطة، يلحقها بهم أناس أشرار. فالبطل خامل، وهو يقاوم الحياء ولا يستشهد حتى، بل يقتلونه. فالبطل العاطفي بالنسبة للأعمال المتداولة أكثر ملاءمة لا يوقظ العطف الاجتماعي خارج الجمالي أو العداء الاجتماعي ويزيل موقف حالة خارج وجود المؤلف بشكل تام تقريباً الجوانب الفنية الجوهرية. ويقترب بذلك من موقف خارج وجود الإنسان الأخلاقي من المقربين منه (نحن نتجرد هنا تماماً عن الهزل الشديد وقوة الاتجاه العاطفي الفنية بشكل حرف. ويهبط فيض المؤلف المعرفي في الاتجاه الواقعي الطبع حتى التطوير البسيط لنظرية المؤلف الاجتماعية أو أية نظرية أخرى ويحل مشاكله المعرفية على أساس الأبطال وأزماتهم (منهم تشغلهم النظرية) وفي أسوأ الأحوال يضع المؤلف المشكلة بخصوص الأبطال فقط). ولا يتم تجسيد الجانب المشكلاتي هنا بالنسبة للبطل، ويكون فيضاً معرفياً فعالاً لمعرفة المؤلف بنفسه التي تتوافق مع البطل، وتضعف كل هذه الجوانب استقلالية البطل.

يحتل شكل الوضعية مكاناً خاصاً، رغم أنه يظهر كنتاج تفسخ الطبع. وبما أن الوضع حرف، أي أن تعيين الحالة الدلالي - المادي يتواجد في مركز



الرؤية الفنية بالتجرد عن تعيين حامله، أي البطل، وهذا يخرج خارج حدود بحثنا، وهناك، حيث يعتبر الطبع تفسخاً ولا يشكل أي شيء جديد من الناحية الجوهرية. هكذا هو الطبع بميزاته الأساسية كشكل للعلاقة المتبادلة بين البطل والمؤلف.

٥ - مشكلة التيب (النموذج) تشكل العلاقة المتبادلة بين البطل والمؤلف

إذا كان الطبع بأنواعه زخرفياً - نقشياً وبخاصة الكلاسيكي، فإن التيب يكون فنياً تشكيلياً. وإذا توضع الطبع، بالنسبة للقيم الأخيرة من حيث العقيدة، وتناسب مع القيم المتطرفة، وعدّ بذلك عن توجه الإنسان الأخلاقي - المعرفي في العالم، وكونه مرفوعاً نحو حدود الكنينونة نفسها مباشرة، فإن التيب بعيد عن حدود العالم ويعبر عن توجه الإنسان بالنسبة للقيم الملموسة والمحددة بالعصر والوسط للحيز، يعني الدلالية التي قد أصبحت كينونة (فالدلالة تصبح لأول مرة في تصرف الطبع كينونة). يكون الطبع في الماضي أما التيب ففي الحاضر، ويرمز محيط الطبع إلى حد ما. أمّا العالم المادي حول التيب فإنه يكون مجرداً. إن التيب هو موقف خامل للشخصية الجماعية، ويعتبر جوهرياً في هذا الشكل للعلاقة المتبادلة بين البطل والمؤلف الآتي. إن العنصر المعرفي يكمن في فيض المؤلف، الذي يقترب بحالة خارج وجود الأهمية الجوهرية، لكنه مع ذلك ليس معرفاً - علمياً بحتاً ولا يقبل المناقشة (رغم أنه يكتسب شكل المناقشة أحياناً). سنعتبر هذا الاستخدام للفيض المعرفي تعميماً حدسياً من جهة، ومن ثم تبعية وظيفة حدسيه من جهة أخرى. وفعلاً يتطور الجانب المعرفي لحالة خارج وجود المؤلف أثناء بناء التيب. يتضح أن التعميم الحدسي، الذي



يكون النموذجية لصورة الإنسان، يفترض موقفاً ثابتاً وهادئاً وواثقاً وقدوة لحالة خارج الوجود بالنسبة للبطل. بم تتحقق هذه القدرة والصلابة لموقف المؤلف الذي يخلق التيب؟ وكأن هذا العالم ميت من الناحية الفنية باستقلاليته الداخلية العميقة عن العالم المصور: فهو كله من البداية موجود في الكينونة بالنسبة للمؤلف، فهو موجود فقط ولا يعني أي شيء، فهو واضح تماماً، ولذلك فهو غير مشهور، ولا يمكن أن يقابل أي شيء ثابت من الناحية القيمية، يقابل المؤلف، ولكنه لا يقبل توجهه الأخلاقي - المعرفي لأبطاله أبداً. لذلك فإن هدوء وقوة وثقة الكاتب مشابهة لهدوء وقوة الذات العارفة، أي مادة الفعالية الجمالية (ذات أخرى) فيبدأ بالاقتراب من موضوع المعرفة، طيعاً، لا يتم تحقيق هذا الحد في التيب، ولذلك فإن التيب يبقى شكلاً فنياً، لأن فعالية المؤلف مع هذا تتجه نحو الإنسان بحد ذاته، وبالتالي فإن الحدث يبقى جمالياً. فجانب التعميم النموذجي، يتوافق، طبعاً، بشكل حاد، وأقل ما تمكن نمذجة النفس ذاتها، ويتم تلقي النموذجية المتناسبة مع النفس ذاتها من الناحية القيمية كتتمة، وبهذا المعنى فإن النموذجية ما تزال أكثر توافقية من المصير، وأنا أستطيع فقط أن أتلقى نموذجيتي بشكل قيمي، ولا أستطيع أن أسمح أن تكون تصرفاتي وأفعالي وكلماتي الموجهة نحو الأهميات المادية والفرضية (لتكن الأقرب - الخير، مثلاً) وأن تحقق فقط بعض التيب أن تكون قدرية من الناحية الضرورية بنموذجيتي هذه. ويجعل هذا الطابع المسيء تقريباً للتوافقية النموذجية شكل التيب متناسباً مع القصد الساخر والذي يبحث، عموماً، عن تأجيلات حادة موافقة ومسيئة في كينونة الحياة الإنشائية الكلية والمفهومة من الداخل والتي تتضح للأهمية الموضوعية. لكن الأدب الساخر يتطلب



عناد البطل بشكل أكثر ويتوجب الصراع معه، ويكون ضرورياً للتأمل الطرازي الكلي والواثق.

يوجد بالإضافة إلى جانب التعميم جانب من التبعية الوظيفية الحدسية المأخوذة بعين الاعتبار. ولا يحال التيب بشكل حاد فقط بالعالم المحيط به (المحيط المادي) فحسب، لا بل إنه يُصوّر كتيب مقترن به بكل جوانبه - أي الجانب الضروري لبعض المحيط (لا الكل، بل جزء منه) ويمكن أن يبلغ الجانب المعرفي لحالة خارج الوجود قوة كبيرة حتى درجة الإيجاد من قبل المؤلف للعوامل التي تفترض تصرفات البطل (أفكاره، أحاسسه وإلى ما هنالك)، العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسيكولوجية وحتى الفيزيولوجية (فالفنان - دكتور، والإنسان - البطل - كائن مريض). طبعاً إن هذه الحالات متطرفة من حيث المعالجة التيبية، لكن التيب يصور في كل مكان وكأنه لا ينفصل عن الوحدة المادية المحددة (شكل العيشة والرتابة وإلى ما هنالك..)، وهو مرهون بشكل ضروري بهذه الوحدة التي تخلقه. ويتطلب التيب تفوق المؤلف على البطل واستقلالية قيمية كاملة عن عالم البطل، ومن هنا يكون المؤلف نقدياً تماماً. وتكون استقلالية المؤلف في التيب مُخففة إلى حد كبير، وتسحب كل الجوانب المشكلاتية من سياق البطل وسياق المؤلف ولاتتطور مع البطل وتبعاً له ويعطيها المؤلف الوحدة، ولايكون البطل حامل للوحدة الأخلاقية - المعرفية والحياتية التي تنخفض في التيب حتى الحالة النادرة. ولايمكن إدخال جوانب شعرية غنائية في التيب، طبعاً، أبداً. هكذا هو شكل التيب من وجهة نظر العلاقة المتبادلة فيه للبطل والمؤلف.



٦ - سيرة القديسين والأنبياء

لانستطيع أن نتوقف عند هذا الشكل بشكل مفصل، لأن هذا يخرج خارج حدود موضوعنا. إن سيرة القديسين والأنبياء تجري في العالم الإلهي. ويصور كل جانب من هذه السيرة وكأن له أهمية فيها تحديداً. فسيرة القدسية هي حياة مهمة في الإله.

يجب تجسيد هذه الحياة الكبيرة في الإله حسب الأشكال الأصولية. ولايعطي وصف المؤلف مكاناً للمبادرة الذاتية وللإختيار الذاتي من حيث التعبير. يتخلى المؤلف هنا عن نفسه، عن فعاليته الذاتية المسؤولة. من هنا يتضح أن الشكل من الناحية الافتراضية والأصولية (إن الافتراضية من الناحية الإيجابية هي مادة ولا تطابق المادة بشكل مبدئي، وعندما يخلق المؤلف هذا اللاتطابق، فإنه يتخلى عنه، لكن هذا التخلي القصدي عن التطابق بعيد جداً عن الجنون، لأن الجنون فردي، ولايميز الجانب الصراعي، فشكل السيرة افتراضي من الناحية الأصولية، وهو محبوك أيضاً بالشهرة الماحكة، ويتم أخذه بسيرة التعبير، ولو أنه غير مطابق، وبالتالي يعاد تلقيه). إذن إن وحدة الجوانب المتوافقة للقدسي ليست وحدة المؤلف الذاتية، الذي يستخدم حالة خارج وجوده بشكل فعال، وتكون حالة خارج الوجود هذه خانقة، وتتخلى عن المبادرة لأنه لاتوجد جوانب متوافقة من الناحية الجوهرية من أجل الإنهاء، وتسارع للأشكال المضاءة من الناحية الأصولية، ولاتدخل معالجة الأشكال الأصولية الدينية المقدسة للكتاب، طبعاً، في مهمتنا، ونسمح لنفسنا هنا بإجراء ملاحظة واحدة فقط: إن المصادر أو المراجع الدينية المقدسة (أي الكنائسية بصورة خاصة)،



وكذلك فن الأيقونة يتحاشى التوافقية الملموسة الزائدة والمحدودة، لأن هذه الجوانب تخفِّض دائماً الهيبة والشهرة. ويجب أن تستثني كل ما هو نموذجي للعصر الراهن أو القومية الراهنة (مثلاًالنموذجية القومية للمسيح في فن الأيقونة) من الوضع الاجتماعي الراهن، من العمر الراهن وكل ما هو ملموس في المظهر وكل التفاصيل والدقائق التي تميزه، وتستثني الإشارات الدقيقة لزمان ومكان الحدث. إن كل هذا يقوي التعيين في كينونة الشخصية المعطاة (والنموذجي والخصوصي وحتى الملموسية السيرية) وبهذا تنخفض الهيبة (وكأن سيرة القداسوية تجري من البداية في الخلود).

تجب الإشارة أن الأصولية والافتراضية، لجوانب الإنهاء المتوافقة لدرجة كبيرة، تساعد على خفض أهميتها المحدودة. وتكمن الأصول الرمزية أيضاً في تفسير السيرة (مشكلة تصوير العجائب والأحداث الدينية العظيمة، وهنا يكون التجرد مسلماً به عن التطابقية والذاتية والخضوع أيضاً للأصول مهمين). وهناك حيث يكون من الضروري التصوير والتعبير عن الاكتساب المهم للدلالة الأخيرة، فإن الخنوع والتسليم حتى الافتراضية يكون ضرورياً (فالرومانيون إما أن يقطعوا أو ينهون السيرة بأشكال أصول أو مهدية). إذن، إن التخلي عمّا هو جوهري للموقف الذاتي لحالة خارج الوجود بالنسبة للقدسي، وكذلك التسليم حتى الأصولية الصرفة (مثلاًالواقعية في القرون الوسطى) يميز مؤلف سيرة القديسين (فكرة صورة الخير عند دوستويفسكي).



هكذا هي أشكال كل البطل الدلالي. طبعاً لا تتطابق هذه الأشكال مع أشكال الأعمال المعينة، وقد صنّفنا هذه الأشكال هنا جوانب مثالية مجردة كحدود قصوى تسعى إليها جوانب العمل الملموسة. من الصعب إيجاد سيرة صرفة أو شعر غنائي صرف، وطبعاً صرفاً، تيباً صرفاً، ويكون بحوزتنا في غالب الأمر عدة جوانب مثالية وفعل عدة حدود، يرجح فيها واحد على الآخر (يمكن، طبعاً، تداخل كل هذه الأشكال معاً). وبهذا المعنى يمكننا القول أن حدث العلاقة المتبادلة بين المؤلف والبطل داخل عمل مستقل ومعين يحتوي عادة عدة أحداث: يتصارع البطل والمؤلف فيما بينهما، يتقاربان أحياناً ويتباعدان بشكل حاد، لكن امتلاء العمل يتطلب اختلافاً حاداً وانتصاراً للمؤلف.



الفصل الخامس
مشكلة المؤلف

يجب أن نخلص في هذا الفعل إلى بعض الإستنتاجات التعميمية، ومن ثم إلى تعريف المؤلف وتحديده كمشترك في الحدث الفني.

١ - لقد تأكدنا في بداية بحثنا أن الإنسان هو المركز المنظم والمضموني والشكلاني للرؤية الفنية، حيث إن الإنسان يُعطى في وجوديته القيمية في العالم. فعالم الرؤية الفنية هو عالم مُنظم ومنسق ومنته إلى جانب القصدية والمعنى حول الإنسان المعطى كمحيطه القيمي: ونرى نحن، كيف تصبح الجوانب المادية حوله مهمة، وكذلك كل العلاقات: المكانية والزمانية والدلالية. ويخلق هذا التوجه القيمي وكذلك امتلاء العالم حول الإنسان واقعاً جمالياً، يختلف عن الواقع المعرفي والأخلاقي (أي واقع التصرف والواقع الأدبي - الأخلاقي لحدث الكينونة الموحد والوحداني) لكنه لا يبالي به طبعاً. وتأكدنا فيما بعد من الفرق القيمي المبدئي العميق بين الـ«أنا» و«الآخر» أي الفرق الذي يحمل طابعاً حدثياً، حيث لايمكن خارج هذا الفرق أي تصرف فعال من الناحية القيمية. إن «أنا» و«الآخر» هي مقولات قيمية تجعل التقييم لأول مرة مهما كان ممكناً، ولا يكمن عنصر التقييم أو على الأصح توجه الوعي القيمي وكذلك موقفه فقط، في التصرف بالمعنى الخاص فحسب، لا بل وفي كل معايشته أو حتى الإحساس البسيط: أن نعيش يعني أن نتخذ موقفاً قيمياً في كل عنصر من عناصر الحياة والوضع بشكل قيمي.. ومن ثم أجرينا وصفاً فينومينولوجياً لوعي النفس ذاتها،



الوعي القيمي ووعي الآخر في حدث الكينونة (إن حدث الكينونة هو مفهوم فينومينولوجي، لأن الكينونة تظهر للوعي الحسي كحدث، وهي تتوجه في الحدث وتعيش فيه بشكل فعلي). وتأكدنا أن الآخر كما هو يمكن أن يكون مركزاً قيمياً للرؤية الفنية وبطلاً للعمل أيضاً، وهو وحده يمكن أن يكون مصاغاً من الناحية الجوهرية ومنته، لأن كل جوانب الإنهاء القيمي، أعني الجوانب المكانية والزمانية والدلالية، تتوافق من الناحية القيمية مع الوعي الذاتي الفعال ولاتقع على حدود العلاقة القيمية بالنفس ذاتها. ولا أستطيع أنا أن أكون فعالاً عندما أبقى نفسي لنفسي في المكان المليء والزمان أيضاً، فأنا لست موجوداًمن الناحية القيمية بالنسبة إلى نفسي ذاتها، ولا أخل ولا أُصاغ ولا أتعين فيها، ولا توجد في عالم وعيي الذاتي والقيمي أي قيمة مهمة من الناحية الجمالية لجسدي وروحي وكذلك وحدتها الفنية العضوية في الإنسان الكلي، وهي لاتبني أفقي بفعاليتي الشخصية، وبالتالي فإن أفقي لا يستطيع أن ينغلق بشكل هادئ ويقيمني كمحيطي القيمي: فأنا ما أزال غير موجود في العالم القيمي بشكل هادئ، ولست مساوياً لنفسي بمعطاي الإيجابي. إن العلاقة القيمية بالنفس ذاتها ليست فعالة أبداً من الناحية الجمالية، وأنا بالنسبة إلى نفسي غير واقعي، وأستطيع أن أكون فقط حاملاً لغرض الصياغة والإنهاء الفني، وليس لمادته، أي أستطيع أن أكون بطلاً. أمّا الرؤية الجمالية فتجد تعبيرها في الفن وبخاصة في الإبداع الفني الكلامي، وتضاف إليها هنا العزلة التامة التي توضع إمكاناتها بشكل مسبق في الرؤية، وقد أشرنا إلى ذلك، وأشرنا كذلك إلى القصد المحدد والشكلاني المعين، القصد الذي لايتم تحقيقه بواسطة المادة المعينة في الحالة المعطاة للمادة الكلامية، حيث يتحقق القصد



الفني الأساسي على أساس الكلمة التي تصبح فنية، لأن التحكم بها يتم قبل هذا القصد في أشكال معينة للعمل الفني، وكذلك في أساليب معينة لا تقترن فقط بالقصد الفني، بل وبطبيعة المادة المعطاة، أي الكلمة التي تتوجب ملاءمتها بالنسبة للأغراض الفنية (ويأخذ علم الجمال الخاص حقوقه هنا أي علم الجمال الذي يأخذ بعين الاعتبار خصائص مادة الفن المعطاة) (وهكذا يتم الانتقال من الرؤية الجمالية إلى الفن) يجب على علم الجمال الخاص ألاّ ينفصل عن القصد الفني الأساسي، عن العلاقة الإبداعية الأساسية للمؤلف بالبطل والتي تحدد القصد الفني في كل جوهره. لقد رأينا، أنني أستطيع أنا نفسي كتعيين أن أصبح ذاتاً (وليس بطلاً)، بالنسبة لنموذج واحد من القول، أي الاعتراف - التقرير الذاتي، حيث تعتبر العلاقة القيمية بالنفس ذاتها قوة منظمة ولذلك فهي خارج جمالية تماماً.

تعتبر مقولة الآخر القيمية قوة منظمة في كل الأشكال الجمالية، وكذلك الأمر بالنسبة للعلاقة بالآخر، أي العلاقة الفنية بالفيض القيمي من الرؤية للإنهاء الموافق. ويصبح المؤلف قريباً من البطل هناك فقط، حيث لايوجد نقاء للوعي الذاتي القيمي، حيث ينتشي الوعي الذاتي بوعي الآخر والذي يعي ذاته بشكل قيمي في الآخر المشهور (في الحب والاهتمام به)، حيث يتم سحب الفيض (أي مجمل الجوانب المتوافقة والمكونة) إلى الحد الأدنى) ولايحمل طابعاً مبدئياً متوتراً، ويتحقق هنا الحدث الفني بين روحين (تقريباً في حدود وعي قيمي واحد) وليس بين النفس والروح.

وبهذا كله لايتعين العمل الفني كموضوع أو مادة لمعرفة الوزن القيمي النظري البحت، الذي يجرد من الأهمية الحديثة، بل إنه يتعين كحدث فني



حي، أي الجانب المهم لحدث الكينونة الموحد والوحداني، ويجب أن يكون هذا الحدث بالتحديد مفهوماً ومعروفاًفي نفس المبادئ لحياته القيمية ومن خلال مشاركيه الأحياء، وليس الكل المقتول النازل بشكل مسبق حتى الوجودية التجريبية للكل الكلامي (أم علاقة مُحدثيه ومهمة علاقة المؤلف بالمادة ليست علاقة المؤلف بالبطل). وبهذا يتحدد موقف المؤلف، أي حامل حدث الرؤية الفنية والإبداع في حدث الكينونة، حيث يمكن أن يكون الإبداع، مهما كان، على العموم، مهماً ومسؤولاً. ويتخذ المؤلف موقفاً مسؤولاً في حدث الكينونة ويتعامل مع جوانب هذا الحدث، ولذلك فإن عمله هو أيضاً جانب من الحدث.

فالبطل والمؤلف - المشاهد هم العناصر الحية والأساسية، هم المشاركون بحدث العمل وهم وحدهم يمكن أن يكونوا مسؤولين، وهم وحدهم يعطون العمل وحدة حديثة ويشتركون من الناحية الجوهرية بحدث الكينونة الموحد والوحيد. لقد عرّفنا بما فيه الكفاية البطل وأشكاله، اي مقولة الآخر القيمية فيه، ومن ثم جسده وروحه وكذلك تماسكه. ومن الضروري التوقف هنا بشكل مفصل عند المؤلف.

تدخل في الموضوع الجمالي كل قيم العالم، لكن وفق معامل قيمي محدد، يجب أن يكون موقف المؤلف وقصده الفني مفهومين في العالم وفقاً لكل هذه القيم. ولايتم إنهاء الكلمات ولا المادة، وإنما يتم إنهاء التكوين المعاش من كل الجوانب للحدث ويبني القصد العالم الملموس أي العالم المكاني مع مركزه القيمي، يعني الجسد الحي وكذلك العالم الزماني مع مركزه، يعني الروح، ومن ثم العالم المكاني في وحدة ملموسة بشكل نافذ ومتبادل.



إن العلاقة الإبداعية من الناحية الجمالية بالبطل وعالمه هي أنه يمكن أن يكون بحوزته أن يموت، أو يمكن أن يكون بحوزته المعاكسة للتوتر الدلالي للإنهاء المُنقذ. ويتضح أنه يلتزم من أجل برؤية ما في الإنسان وعالمه، ما لايراه، أي عندما يبقى بنفسه ذاتها بشكل جاد، ويعايش بذلك حياته، وبالتالي مهارة الاقتراب منه من وجهة النظر الأخرى وليس من وجهة نظر الحياة، يعني وجهة النظر الفعالة خارج الحياة. فالفنان هو الذي يقدر أن يكون فعالاً خارج الحياة، ولايكون مشتركاً بالحياة من الداخل فقط (أي الحياة العملية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية والدينية)، ولا يفهمها من الداخل فقط فحسب، بل إنه يحبها من الخارج أيضاً، أي هناك، حيث لا تكون الحياة موجودة بالنسبة لنفسها ذاتها، حيث يتوجه نحو الخارج، ويحتاج إلى فعالية خارج دلالية، وخارج كينونية. إن ألوهية الفنان تكمن في اشتراكه بحالة خارج الوجود العالية. لكن حالة خارج الوجود هذه بالنسبة لحدث حياة الآخرين وعالم هذه الحياة، هي طبعاً، شكل خاص مبرر للإشتراك بحدث الكينونة، فإيجاد مدخل جوهري للغاية من الخارج هو مهمة الفنان، وعموماً يخلق بهذا رؤية جديدة تماماً للعالم، وهو يخلق صورة العالم ودافع الجسد الميت الذي لا تعرفه أية فعالية من الفعاليات الإبداعية والحضارية الأخرى، ويرافق تعيين العالم الخارجي (أي الخارجي الداخلي) والذي يلقى تعبيراً عالياً وتثبيتاً في الفن، تفكيرنا دائماً، تفكيرنا الانفعالي بالعالم والحياة، حيث يجمع الفعل الجمالي العالم المشتت بالدلالة ويكثف صورته النهائية المرضية ويتم تلقي ما يصل في العالم (لحاضره وماضيه ووجوديته) وما يصل حتى المعامل الانفعالي الذي يحييه ويصونه، ويجد موقفاً قيمياً، ويكتسب معه وصول العالم وزناً حدثياً، قيمياً، يلقى أهمية



وتعييناً ثابتاً، ويخلق الفعل الجمالي الكينونة في مستوى العالم القيمي الجديد، يخلق إنساناً جديداً، يخلق سياقاً قيمياً جديداً، في مستوى التفكير بالعالم الإنساني.

يجب أن يتواجد المؤلف على حدود العالم الذي يخلقه هو نفسه كمبدع فعّال له، لأن تدخله في هذا العالم يخرّب ثباته الجمالي. ويمكننا أن نعرِّف موقف المؤلف بالعالم المصور دائماً، بكيفية تصوير المظهر الخارجي، وهل يعطي المؤلف صورة كلية موافقة له، بقدر ما تكون الحدود حية وجوهرية، عنيدة إلى أي حد ينسجم بشكل وثيق مع العالم المحيط، بقدر ما يكون ممتلئاً، بقدر ما يكون الكل والانتهاء متوترين وانفعاليين، بقدر ما يكون الفعل كلياً وزخرفياً، وبقدر ما تكون حية أرواح الأبطال (أم إن هذه انعكاسات رديئة فقط للروح عندما تتوجه بقواها إلى روحها). ويكون العالم الجمالي افتراضياً فقط أثناء مراقبة هذه الظروف كلها، ويرضي نفسه، يتطابق مع نفسه ذاتها في رؤيانا الفنية والجمالية الفعالة.

٢ - الشكل والمضمون والمادة: يتوجه المؤلف نحو المضمون (نحو توتر البطل الحياتي، أي التوتر الأخلاقي - المعرفي) يصوغه وينهيه مستخدماً من أجل ذلك مادة معينة، وتكون هذه المادة في حالته المادية والكلامية، مخضعاً بذلك هذه المادة لقصده الفني، أي قصد إنهاء التوتر الأخلاقي - المعرفي المعطى وانطلاقاً من هذا، يمكن أن نميز في العمل الفني جانبين أو على الأصح ثلاثة جوانب من القصد الفني المعطى: أي المضمون والمادة والشكل. ولا يمكن أن نفهم الشكل بمعزل عن المضمون، ولا يمكن أن يكون مستقلاً عن طبيعة المادة والأساليب التي يعتمدها الشكل. فالشكل



يقترن بالمضمون المعطى من جهة، وبخصوصية المادة ووسائل معالجتها من جهة ثانية. فالقصد الفني البحت (أي الواجب) هو تجربة فنية، ولا يمكن أن يكون الأسلوب الفني مجرد أسلوب معالجة لإعادة الكلامية (أي المعطى الألسني للكلمات)، يجب عليه أن يكون بالدرجة الأولى أسلوب معالجة مضمون معين، لكن بواسطة مادة معينة. من السذاجة أن نتصور أن الفنان يحتاج للغة وحدها فقط، ومن ثم معرفة أساليب التعامل معه، بل إنه يتلقى هذه اللغة كلغة تحديداً، وليس أكثر، يعني العامل باللغة (لأن عالم اللغة يتعامل مع اللغة كلغة، وتهم هذه اللغة الفنان، وينفّذ من خلالها واجبات ممكنة، دون الخروج خارج حدودها كلغة ما وبشكل ما: يكون القصد (الواجب) لفظياً ونحوياً ودلالياً وإلى ما هنالك، وفعلاً لا يعالج الفنان اللغة كلغة، فهو يتجاوزها كلغة، لأنه ليس من الواجب عليه أن يكون مُتلقى كلغة في تعيينه اللغوي المورفولوجي والنحوي واللفظي وغيرها)، بل لأنها تصبح مجرد وسيلة للتعبير الفني (يجب عدم الإحساس بالكلمة ككلمة).

فالشاعر لا يبدع في عالم اللغة، بل إنه يستخدم اللغة فقط. أما بالنسبة للمادة فإن واجب الفنان المقترن بالواجب الفني الأساسي، يمكن أن يعبر عن اجتياز المادة، غير إن هذا الاجتياز يحمل طابعاً إيجابياً ولا يسعى أبداً للوهم. ويتم أيضاً تجاوز تعريفه الخارج جمالي والممكن: يجب ألاّ يعاند المرمر كمرمر، أي كظاهرة فيزيائية معينة، بل يجب عليه أن يعبر من الناحية الزخرفية - النحتية عن أشكال الجسد، لكن بدون خلق وهم الجسد أبداً، ويتم اجتياز كل ما هو فيزيائي في المادة تحديداً وكأنه فيزيائي. هل من



الواجب علينا أن نحس بالكلمات في العمل الفني ككلمات تحديداً، أي في تعيينها الألسني: هل من الواجب علينا أن نحس بالشكل المورفولوجي كمورفولوجي تحديداً، والنحوي كنحوي تحديداً، وبالحلقة الدلالية كدلالية؟ وهل كل العمل الفني من حيث الجوهر كل كلامي؟ طبعاً، يجب أن يكون الكل مدروساً ككل كلامي أيضاً، وهذا من اختصاص عالم اللغة، لكن هذا الكل الكلامي الذي يتم تلقيه بالوقت نفسه منته، أي تجاوز اللغة كتجاوز المادة الفيزيائية، وهو يحمل طابعاً فطرياً تماماً، فلايتم تجاوزه من خلال ما هو فني، وإنما من خلال التصوير الفطري في الاتجاه المحدد والضروري (فاللغة نفسها بنفسها لاتبالي بالناحية الفنية، فهي دائماً وسيلة، ولكنها لاتعتبر أبداً غرضاً، وهي تخدم المعرفة والفن والتخاطب العملي وإلى ما هنالك). إن سذاجة الناس الذين درسوا العلم لأول مرة تقتضي أن عالم الإبداع يتألف أيضاًمن عناصر علمية - مجردة: يبدو وكأننا طوال الوقت نتكلم بالنثر، دون أن نقصد ذلك. إن الإتجاه الإيجابي (النظرية الإيجابية) يفترض أننا نتعامل مع العالم، أي في حدث العالم، ففيه نعيش، نتصرف ونبدع مستخدمين بذلك المادة والنفس والعدد الرياضي، ويكون لها كلها علاقة بدلالة وغرض تصرفنا، ويمكن أن نفسر تصرفنا وإبداعنا تحديداً كتصرف، كإبداع (مثلاً مع سقراط وعند أفلاطون). ومع ذلك فإن هذه المفاهيم تشرح فقط مادة العالم والجهاز الفني لحدث العالم، ويتم اجتياز مادة العالم هذه بشكل فطري لكن ليس من الضروري فهم الجهاز الفني، وإنما من الضروري فهم المنطق الفطري للإبداع. ومن الضروري قبل كل شيء فهم البنية الدلالية - القيمية التي يجري فيها الإبداع بشكل قيمي ويتم بذلك وعي الذات. إن وعي الفنان - المؤلف الإبداعي لا يتطابق أبداً مع



الوعي اللغوي. فالوعي اللغوي هو مجرد جانب ومادة ويتم التحكم تماماً بالواجب الفني الصرف. إن ما كنت أتصوره كطريق، كدرب في العالم يبدو مجرد حلقة دلالية (طبعاً، لا يخلو من هذا، لكن ما هو؟)، وهو يعتبر جملة دلالية خارج الواجب الفني، خارج العمل الفني، أم إن علم الدلالات مثلاً ليس قسماً من فقه اللغة، ولا يمكن أن يكون،أو أن يكون أثناء هذا أي فهم لهذا العلم (بحيث يكون علماً عن اللغة). إن إعداد معاجم اللغات حسب الاختصاصات ما يزال لا يعني أبداً الاقتراب من الإبداع. إن المهمة الأساسية تعني قبل كل شيء، تحديد الواجب (القصد) الفني وسياقه الفعلي، يعني ذلك العالم القيمي، حيث يوضح ويتحقق. مم يتألف العالم الذي نعيش ونتصرف ونبدع فيه؟ من المادة والنفس؟ مم يتألف العمل الفني؟ من الكلمات والجمل والفقرات، أو من الصفحات أو الأوراق؟ إن كل هذه الجوانب في نص الفنان المبدع لاتشغل أبداً المكان الأول، بل الثاني، ولايُناقش حق دراسة هذه الجوانب، لكن يشار لهذه الدراسات إلى المكان فقط، المكان الذي يشابه في فهمه الفعلي للإبداع كإبداع.

إذن، إن وعي المؤلف الإبداعي ليس وعياً لغوياً بالمعنى الواسع لهذه الكلمة، فهو جانب خامل من الإبداع، أي من المادة التي يتم تجاوزها بشكل فطري.

٣ - استبدال سياق المؤلف القيمي بسياق أدبي - مادي-، وبهذا الشكل نكون قد أكدنا أن علاقة الفنان بالكلمة ككلمة بحد ذاتها هي جانب ثانوي ناتج ومقترن بعلاقته الأولية بالمضمون، أي يُعطي للحياة ولعالمها مباشرة توترها الأخلاقي - المعرفي. ويمكن أن نقول أن الفنان يعالج بواسطة



الكلمة العالم، حيث يجب تجاوز الكلمة بالنسبة له ككلمة بشكل فطري، يجب أن تصبح الكلمة تعبيراً عن عالم الآخرين، تعبيراً للعلاقة بعالم المؤلف هذا. فالأسلوب الكلامي البحت (أي علاقة المؤلف باللغة والأساليب التي تفترضه لإجراء عمليات باللغة) هو انعكاس على الطبيعة المعطاة لأسلوبه الفني، (اي العلاقة بالحياة وعالمها وكذلك العلاقة والأسلوب الذي تفترضه الطبيعة المعطاة لأسلوبه الفني (أي العلاقة بالحياة وعالمها وكذلك العلاقة والأسلوب الذي تفترضه هذه العلاقة لمعالجة الإنسان وعالمه). ولايعمل الأسلوب الفني بالكلمات، وإنما بعناصر العالم ويقيم العالم والحياة، ويمكن تعريفه كجملة الأساليب لصياغة وإنهاء الإنسان وعالمه ويحدد هذا الأسلوب بنفسه العلاقة بالمادة وبالكلمة التي تجب معرفة طبيعتها طبعاً، من أجل فهم هذه العلاقة. يتعامل الفنان بشكل مباشر بالمادة كجانب من حدث العالم، ويحدد هذا بعد ذلك (هذا ليس نظام تزامني، طبعاً، هنا بل إنه توضع قيمي) علاقته بالمعنى المادي للكلمة كعنصر من السياق الكلامي الصرف، ويحدد استخدام العنصر اللفظي (الصورة الصوتية) والعنصر الانفعالي (حيث تنسب العواطف من الناحية القيمية للمادة، وتتوجه نحو المادة وليس نحو الكلمة رغم إن المادة يمكن أن تكون كائنة ولاتعطى بالإضافة للكلمة)، والعنصر الفني وغيره.

إن استبدال المضمون بالمادة (أو لعل النزوع نحو هذا الاستبدال) يخرِّب الواجب الفني، عندما يسحب هذا الواجب إلى الجانب الثانوي الافتراضي تماماً، أي العلاقة بالكلمة (ويتم إدخاله بشكل دائم أثناء هذا للعنصر الأول للعلاقة بالعالم بشكل غير نقدي، ولايمكن القول أي شيء بدون هذا).



لكن لا يمكن استبدال سياق المؤلف القيمي فعلاً بالسياق اللغوي الكلامي (المفهوم من الناحية العضوية) فحسب، وإنما وبالسياق الأدبي، أي الفني - الكلامي، أي اللغة ومن ثم المعالجة مسبقاً بغرض الواجب الفني الأولي (طبعاً، يتوجب افتراض فعل جمالي أولي في الماضي المطلق في مكان ما، ويجري بشكل مسبق في السياق القيمي الأدبي البحت، دون الخروج بأي شيء خارج حدوده، عندما يتم إدراكه تماماً في كل الجوانب من قبله فقط، فإنه يخلق هنا شكلاً قيمياً، ينتهي هنا، ويموت هنا، ويجد المؤلف اللغة الأدبية والأشكال الأدبية، أي عالم الأدب ولاشيء أكثر ويخلق هنا إلهامه وعزيمته الإبداعية عن طريق إنشاء الأشكال - التركيبات الجديدة في عالم الأدب هذا دون الخروج خارج حدوده، وفعلاً توجد أعمال مختلفة متحملة وتولد في العالم الأدبي الصرف، لكن هذه الأعمال قلما تناقش بسبب تدنيها الفني التام (وعموماًلم أعتزم أبداً أن أؤكد، بأن مثل هذه الأعمال ممكنة).

يجتاز المؤلف في إبداعه المقاومة الأدبية البحتة للأشكال الأدبية القديمة الصرفة للجنرالات والأصول (ولايخلو الأمر من هذا أبداً، بدون الاصطدام أبداً مع مقاومة من نوع آخر (مقاومة البطل الأخلاقية - المعرفية وعالمه)، بحيث يعتبر خلق تراكيب أدبية جديدة غرضه من العناصر الأدبية الصرفة، بحيث يجب على القارئ أن يحس بفعل المؤلف الإبداعي فقط مع خلفية اللهجة الأدبية العادية، أي دون الخروج أيضاً بشيء خارج حدود السياق الدلالي - القيمي للأدب المفهوم من الناحية المادية. ولا يتطابق سياق المؤلف الدلالي - القيمي فعلاً والذي يدرك عمله مع السياق الأدبي الصرف، والذي مايزال مفهوماً من الناحية المادية، ويدخل هذا الأخير، طبعاً، بالأول، لكنه لايعتبر المحدِّد هنا أبداً، لكن المحدَّد. ويتوجب على



الفعل الإبداعي أن يجدد نفسه بشكل فعال في السياق الأدبي - المادي، أن يشغل فيه موقفاً قيمياً، جوهرياً، بدون شك، لكن هذا الموقف يتحدد أكثر بموقف المؤلف الأساسي في حدث الكينونة، في قيم العالم، أما بالنسبة للبطل وعالمه (عالم الحياة) فإن المؤلف يتوضح قبل كل شيء، ويحدد هذا التوجه الفني موقفه الأدبي - المادي. ويمكن القول: إن أشكال الرواية الفنية وإكمال العالم تحدد الأساليب الأدبية الخارجية، وليس بالعكس، ويحدد البناء الفني المتناسب الأجزاء للعالم الفني حبكة العمل (ترتيبه، توزعه، إنهاءه لصلاة المواد الكلامية وليس بالعكس). يتوجب الصراع مع الأشكال الأدبية القديمة، وأن نستخدمها وأن نعيد بناءها وتجاوز مقاومتها أو إيجاد نقاط استناد فيها، لكن يكمن في أساس هذه الحركة الصراع الفني الأول المُحدِّد مع توجه الحياة الأخلاقي - المعرفي وكذلك عناده الحياتي، وتكون نقطة التوتر الأعلى للفعل الإبداعي (حيث يكون كل شيء آخر مجرد وسيلة)، لكل فنان في إبداعه، إذا اعتبرناه فناناً من الصف الأول بشكل جاد ومهم، يعني أنه يصطدم بشكل مباشر ويتصارع مع الطبيعة الحياتية الأخلاقية والمعرفية ومع الفوضى (الطبيعة والفوضى من وجهة نظر جمالية). ويُشكّل هذا الاصطدام وحدة الشرارة الفنية البحتة. يتوجب على كل فنان في كل عمل له، في كل مرة ثانية وثانية أن يتخذ بشكل فني وأن يبرّر بشكل جوهري ثانية وثانية وجهة النظر الجمالية نفسها كما هي، ويلتقي المؤلف بشكل مباشر مع البطل وعالمه، وبالعلاقة القيمية به فقط، ويحدد موقفه كموقف فني. وبهذه العلاقة القيمية بالبطل وحدها يكتسب المعنى والأهمية لأول مرة وزناً قيمياً (تبدو الأساليب الأدبية ضرورية ومهمة من الناحية الحديثة)، وتدخل الوسائل الأدبية - المادية وكذلك الحركة الحديثة في



المجال الأدبي المادي (نصوص المجلات، الصراع في المجلات، حياة المجلات ونظرية المجلات).

لا يمكن أن يكون أحد التداخلات للأساليب الأدبية المادية (الشكلية الملموسة (وبشكل أكثر، العناصر اللغوية الألسنية: الكلمات،الجمل والرموز والجمل الدلالية وإلى ما هنالك)، أن تكون مفهومة من وجهة نظر المشروعية الأدبية والجمالية الضيقة (التي تحمل دائماً طابعاً نتاجوياً، ثانوياً منعكساً)، كالأسلوب والحبكة (باستثناء التجريب الفني القصدي) يعني لا يمكن أن تكون مفهومة فقط من المؤلف وحده، ولطاقته الجمالية البحتة (ويسحب هذا على الشعر الغنائي والموسيقا). لكن من الضروري الأخذ بعين الاعتبار الصف والمشروعية الذاتية الأخلاقية - المعرفية لحياة البطل وكذلك المشروعية الدلالية لوعيه المتصرف، لأن كل ما هو مهم من الناحية الذاتية غير القابل للشرح من الناحية الجمالية والدلالية. ولايتوزع العمل إلى جمل من الجوانب (العناصر) الحبكوية والجمالية (وبشكل أقل اللغوية: الكلمات - الرموز مع الانطباع الثابت الانفعالي والاسترسالات الكلامية الرمزية المترابطة مع القوانين الجمالية الصرفة وكذلك الحبكوية)، لأن الكل الفني هو عبارة عن اجتياز وزيادة على ذلك الجوهري. ولا يكون بعض الكل الدلالي الضروري موجوداً (أي كل الحياة الممكنة والمهمة من الناحية الحياتية، توجد في الكل الفني سلطتان ونظامان حقيقيان يُخلقان بفعل هاتين السلطتين ويفترض بعضها بعضها الآخر بشكل متبادل. ويتحدد كل جانب في نظامين قيمين، ويتواجد هذان النظامان في كل جانب من العلاقة القيمية، المتوترة المتبادلة - وهذه هي ثنائية القوى التي تخلق الوزن الحدثي القيمي لكل جانب وكل كل.



فالفنان لا يبدأ أبداً من البداية، أي الفنان تحديداً، يعني أنه لا يتعامل من البداية مع عناصر جمالية واحدة. وتتحكم بالعمل الفني مشروعيتان: مشروعية البطل ومشروعية المؤلف، أي المشروعية الشكلانية والمضمونية. وهناك حيث يتعامل الفنان من البداية مع القيم الجمالية يحصل عمل ملفق، فارغ لا يتجاوز شيئاً في جوهره، ولا يخلق أي شيء مهم من الناحية القيمية. لا يمكن خلق المؤلف من بدايته حتى النهاية من العناصر الجمالية، لا يمكن صنع البطل (صناعته)، لأنه لن يكون حياً، وسوف لن يتم الإحساس بأهميته الجمالية الصرفة ولا يستطيع المؤلف أن يختلق بطلاً مجرداً من كل استقلاليته بالنسبة لفعل المؤلف الذي يؤكده ويصوغه.

فالمؤلف - الفنان يجد البطل مسبقاً بشكل قصدي بغض النظر عن الفعل الفني البحت. وهو لا يستطيع أن يخلق من نفسه بطلاً، لأن هذا يمكن ألا يكون مقنعاً، طبعاً، نحن نقصد البطل الممكن، أي ذلك الذي لم يصبح بعد بطلاً ولم يُصاغ بعد من الناحية الجمالية، لأن بطل العمل منسوج (محبوك) مسبقاً في شكل فني، أي قصد الإنسان الآخر، ويجد المؤلف القصد المسبق كفنان ويلقى الوزن الفني بالنسبة لهذا القصد انتهاء جمالياً. ويلقى الفعل الفني بعض الواقعية العنادية الهشة غير النافذة والتي لايستطيع ألا يأخذها بعين الاعتبار، ولايمكن أن يذوب في نفسه بشكل كامل وأن تدخل واقعية البطل خارج الجمالية هذه مصاغة في عمله. إن واقعية البطل هذه أي وعي الآخر هي مادة الرؤية الفنية والتي تعطي الموضوعية الجمالية لهذه الرؤية.طبعاً هذه ليست واقعية علمية طبيعية (الواقع أو الإمكانية الفيزيائية أو النفسية لا فرق) والتي يقابلها الخيال المبدع الحر للمؤلف بل الواقعية الداخلية لتوجه الحياة (الدلالي والقيمي). وبهذا الصدد تطلب من



المؤلف حقيقة قيمته، ثقلاً حديثاً رقمياً لصوره، وليس الواقعية المعروفة ولا العملية التجريبية، بل الواقعية الحديثة (ولا تكون الحركة الممكنة فيزيائية وإنما حديثة)، ويمكن أن يتمثل هذا الحدث للحياة بمعنى الثقل القيمي، رغم أن هذا غير ممكن وغير حقيقي وغير سيكولوجي (حسب فهم علم النفس بمنهج فرعي من العلوم الطبيعية) - هكذا تقاس الحقيقة الفنية، وكذلك الموضوعية، أي الإخلاص لمادة توجه الإنسان الحياتي الأخلاقي - المعرفي بجانب القصة والطبع والوضع والنغمة الغنائية من الحقيقة. يجب أن نحسّ في العمل بالمقاومة الحية لواقعية الكينونة الحديثة، وحيث لاتوجد هذه المقاومة، لايوجد مخرج إلى حدث العالم القيمي أيضاً، ويكون العمل مبتدعاً (مُختلفاً) ولا يُقنع من الناحية الفنية. طبعاً لاتوجد معايير موضوعية عامة ومعتمدة ومهمة أيضاً لمعرفة الموضوعية الجمالية، لأن هذا يتميز بالإقناع الحدسي فقط، يجب أن نحس خارج الأنغام المتوافقة بذلك الوعي الإنساني الممكن الذي تتوافق معه هذه الجوانب، الذي يتم العطف عليه وإكماله وإنهاؤه أيضاً! يجب أن نحس بالإضافة إلى وعينا الإبداعي المشترك بوعي آخر، يتوجه نحو فعاليتنا الإبداعية كآخر تحديداً. أن تحسّ بالآخر - يعني أن تحسّ بالشكل، بإنقاذه وبوزنه القيمي، أي الجمال (لقد قلت الإحساس ولم أقل عند الإحساس، حيث يكون ممكناً، ولا الوعي بشكل فطري، بشكل دقيق من الناحية المعرفية). لايمكن سحب الشكل للنفس ذاتها. وعندما نسحبه إلى النفس، فإنه يجب علينا أن نصبح آخرين بالنسبة لأنفسنا، يعني ألاّ نكون نحن أنفسنا ذاتها، أن نعيش من الذات، يجب أن نكون مولعين. وعلى أي حال، فإن هذا السحب (غير الدقيق، طبعاً، في كل ميادين الفن، باستثناء بعض أنواع الشعر الغنائي والموسيقى أيضاً)، يخرّب



وزن الشكل القيمي، ومن غير الممكن تعميق وتوسيع التأمل الفني أثناء هذا: لأن الزيف سوف يكشف في الحال، أمّا تلقينا فيصبح خاملاً ومبعثراً. ففي الحدث الفني مشتركان: أحدهم واقعي - خامل، والثاني فعال (أي المؤلف - المتأمل)، ويخرب خروج أحد المشتركين العمل الفني، ويبقى لنا الوهم السيء من الحدث الفني، أي الزيف (خداع النفس ذاتها بشكل فني). فالحدث الفني غير واقعي ما لم يقع حقاً. إن الموضوعية الفنية هي الطيبة الفنية، ولايمكن أن تكون الطيبة بدون مادة، أي لا يمكن أن يكون وزنها في الخلاء، وعلى الآخر أن يقابلها بشكل قيمي. تسمى بعض أنواع الفن بدون مادة (النقش، مثلاً والأرابيسك والموسيقا). هذا صحيح، بمعنى أنه لايوجد هنا مضمون مادي محدد واضح وعضوي، لكن المادة حسب فهمنا هي تلك التي تعطي موضوعية فنية، وهي موجودة هنا طبعاً (أي فيها). نحن نحس بعناد الوعي الحياتي الصرف الذي لاينتهي من داخل النفس في الموسيقا، وبما أننا نتلقى قوة الموسيقا، فإننا نتلقى الوزن القيمي وكل خطوة جديدة فيها كالانتصار، مثلاً، والنشوة، أي عندما نحس بهذا التوتر الممكن، غير المنتهي من الداخل، لكنه أخلاقي - معرفي ميت (اللاندامة الندامية والابتهالية، أي إمكانية عدم الهدوء الأبدي المبدئي والحق). ونحن نحس بالامتياز الحدثي العظيم، أي كينونة الآخر - أي التواجد خارج الوعي الآخر الممكن، عندما نحس بإمكانيتنا المنتهية والفاصلة، أي بقوتنا الشكلانية المحققة بشكل جمالي، فإننا لاندرك الشكل الموسيقي في الفراغ القيمي ولا بين الأشكال الموسيقية الأخرى (أي الموسيقا من أجل الموسيقى)، وإنما في حدث الحياة، وهذا يجعلها جادة ومهمة من الناحية الحدثية وذات وزن (ففي الأرابيسك وأسلوبه المجرد



نحس دائماًبروح ممكنة). إذن يوجد في الفن مضمون بدون مادة، أعني التوتر الحدثي المعاند للحياة الممكنة، لكنه غير متباين وغير محدد من الناحية المادية.

إذن فالشكل في عالم الأشكال غير مهم نفسه بنفسه، وكذلك فإن السياق القيمي الذي يتحقق من خلال العمل الأدبي ويفهم أيضاً، ليس سياقاً أدبياً أبداً. يجب أن يضع العمل اللمسات على الواقع القيمي، أي واقعية البطل الحديثة، ويمكن اعتبار علم النفس ذلك الجانب الفني اللاحدثي (لمزيد من المعلومات يمكن مراجعة سيكولوجيا الفن لـ فيغوتسكي).

٤ - الأصول والأسلوب: نسمي وحدة وسائل صياغة وإنهاء البطل وعالمه، ووسائل المعالجة المقترنة به، وكذلك تلاؤم المادة (اي التجاوز اجتياز الفطري) أسلوباً. ففي أي علاقة يقع الأسلوب والمؤلف كذات؟

كيف يتعامل الأسلوب مع المضمون، أي مع عالم الآخرين المنتهي؟ وما للأصول من أهمية في سياق المؤلف - المتأمل القيمي؟ تكون الوحدة الواثقة للأسلوب (أي الأسلوب القوي والكبير) ممكنة هناك فقط، حيث توجد وحدة توتر الحياة التوتر المعرفي والأخلاقي، حيث توجد قطعية القصد الذي يتم التحكم به، وهذا هو الشرط الأول. أما الشرط الثاني فهو قطيعة وثقة موقف خارج الوجود (وبالنتيجة النهائية كما سنرى، حيث يوجد إيمان ديني بأن الحياة وحيدة وأنها متوترة ولاتتحرك من داخلها في الفراغ القيمي)، ويكمن المكان الثابت والقاطع للفن في كل الحضارة. إن الموقف العرضي لحالة خارج الوجود لايمكن أن يكون واثقاًمن نفسه، أي أن الاسلوب لايمكن أن يكون صدقة. ويرتبط هذان الشكلان بشكل وثيق



فيما بينهما، ويفترض بعضهما الآخر بشكل متبادل. فالأسلوب الكبير يشمل كل ميادين الفن، وإلا فإنه غير موجود لأن الأسلوب قبل كل شيء رؤية العالم، ومن ثم معالجة المادة. ويتضح أن الأسلوب يلغي الجدة في إبداع المضمون ويعتمد بذلك على الوحدة الثابتة لسياق الحياة القيمي والأخلاقي - المعرفي (فمثلاً الكلاسيكية التي تسعى لإنشاء قيم أخلاقية - معرفية جديدة، ويدخل توتر الحياة الجديد الصرف كل القوى في عناصر الإنهاء الجمالي، في العمق الفطري لتوجه الحياة الأصولي وجدة المضمون في الرومانسية وكذلك العصرية في الواقعية). إن التوتر وجدة إبداع المضمون في أغلب الأحيان هو مؤشر سابق للإبداع الجمالي. إنها أزمة المؤلف: أي إعادة النظر بموقع الفن نفسه في كل الحضارة، في حدث الكينونة، ويبدو أي مكان أصولي غير مبرر. فالفنان هو شيء محدد، ولا أكون (لا يمكن أن أكون) فناناً، ومن غير الممكن الدخول تماماً إلى هذا المجال العضوي، وبالتالي التفوق على الآخرين في الفن، بل أستطيع التفوق على الفن نفسه، وعدم ألفة المعايير الفطرية لهذا الميدان من الحضارة، وعدم ألفة ميادين الحضارة في تعيينها، مثلاً الرومانسية وفكرتها بخصوص الإبداع القيمي والإنسان القيمي أيضاً، ومحاولة الفعل والإبداع بشكل مباشر في حدث الكينونة الموحد كمشترك وحداني، وعدم القدرة على البقاء أي أن يبقى عاملاً بسيطاً، ويحدد مكان الذات في الحدث من خلال الآخرين وهو وضع النفس في صف واحد معهم.

يمكن أن تسير أزمة التأليف باتجاه آخر، حيث يتزعزع موقف خارج الوجود نفسه ويبدو غير مهم، ويتأجج الحق عند الموقف، أن يكون خارج الحياة وينهيها، وتبدأ كل الأشكال بالتفسخ، كل الأشكال الثابتة والمتوافقة



(في نثر دوستويفسكي أو، مثلاً، أندريه بيلي قبل كل شيء، ويكون لأزمة التأليف أقل أهمية، عند اينينسكي وغيره)، وتصبح الحياة مفهومة ومهمة من الناحية الحدثية، وهناك فقط، حيث أعايشها لما أنا في شكل العلاقة بالنفس وفق مقولات أنا - بالنسبة - لنفسي القيمية. فالفهم يعني معايشة المادة وكذلك النظر إليها بعيونها هي نفسها والتخلي عن ماهية خارج وجودها بالنسبة لها، وتبدو كل القوى التي تملأ الحياة من الخارج غير مهمة وصدفية وتنمو مسألة عدم الثقة بأية حالة خارج وجود (الفطرة المرتبطة بهذا في الدين للإله وسيكولوجية الإلهية والدين وعدم فهم الكنيسة كتأكيد لما هو خارجي، ومن ثم إعادة تقسيم كل داخلي من الداخلي بشكل عام). وتسعى الحياة من أجل النفاذ إلى داخل النفس وأن تذهب في لانهائيتها الداخلية وتخاف الحدود لذلك تسعى لتفسيخها، لأنها لا تؤمن بماهية وطيبة القوة المشكّلة من الخارج، وبالتالي عدم ألفة وجهة النظر من الخارج. إن حضارة الحدود، طبعاً، أثناء هذا، هي الشرط الضروري للأسلوب العميق والواثق، أي تصبح غير ممكنة، ولايمكن فعل أي شيء بشكل محدد مع حدود الحياة، وتذهب كل الطاقات الإبداعية من الحدود تاركة إياها لتسعف المصير. فالحضارة الجمالية هي حضارة الحدود، لذلك تفترض جواً دافئاً من الثقة العميقة يُظهر الحياة. ويفترض الوعي المدعم والواثق ومعالجة الحدود (تعميرها) الخارجية والداخلية للإنسان وعالمه، ويفترض متانةً وتأميناً لموقف خارج وجود، موقف يمكن أن تستمر الروح فيه طويلاً، أن تمتلك قواها وتفعل بشكل حر. ويتضح أن هذا يتطلب امتلاء (إحكاماً) قيمياً لماهية الجو، حيث لا يوجد الجو، حيث تكون حالة خارج الوجود صدفة وهشة، وحيث يكون الفهم الحي فطرياً تماماً من داخل الحياة المعاشة



(الحياة العملية) والأنانية (الاجتماعية والأدبية والأخلاقية وإلى آخره)، وكذلك حيث تتم معايشة الوزن القيمي للحياة بشكل فعلي فقط، عندما ندخل نحن (نعايش) فيها، نعتمد وجهتا نظرهما، نعايشها وفق مقولة الأنا، وهناك لايمكن أن يكون (لايوجد) تباطؤ إبداعي وطويل من الناحية القيمية على حدود الإنسانية والحياة، وهناك فقط يمكن أن تستنفذ الحياة والإنسان (استخدام الجوانب المتوافقة بشكل سلبي). يقترن الاستخدام السلبي للجوانب المتوافقة (أي فيض الرؤية والمعرفة والتقييم الذي لايخلو الأدب الساخر منه والكوميدي كذلك (وليس الهزل في الهزل، طبعاً)، لدرجة كبيرة بالثقل المنقطع النظير من الناحية القيمية من داخل الحياة المعاشة (الأخلاقية والأدبية والاجتماعية وإلى ما هنالك) وتقترن بانخفاض الوزن (أو حتى بانعدام قيمته التامة لحالة خارج الوجود القيمية)، وبضياع كل ما كان مدعماً، يثبّت موقف خارج الوجود وبالتالي الشكل خارج الدلالي للحياة، حيث يصبح الشكل الخارج دلالي هذا بدون معنى، أي يتحدد بشكل سلبي بالنسبة للمعنى خارج الدلالي الممكن (ويصبح الشكل خارج الدلالي في الإنهاء الإيجابي قيماً من الناحية الجمالية)، يصبح قوة مجردة. وتبني الأصول جانب التوافقية في الحياة (الشكل والمظهر الخارجي واللهجة وكذلك المعيشة والإتيكيت وإلى ما هنالك) ويعري سقوط الأصول انعدام قيمتها وتكسر الحياة من الداخل كل الأشكال، ومن هنا استخدام مقولة القبيح، وبناء الصورة الطباقية والجناسية في الرومانسية: أي التناقض المؤكد بين الداخلي والخارجي، الوضع الاجتماعي والجوهر للانهائية المضمون ونهائية التجسيد، ولايوجد مكان نضع فيه شكل الإنسان والحياة، فلا يوجد موقف مدعم لبنائها. إن الأسلوب كصورة موحدة، منتهية لكل



العالم هو اجتماع الإنسان الخارجي: لباسه، لهجته، مع وضعه. وتُنظّم العقيدة تصرفاته (بحيث يمكن أن يكون الكل مفهوماً كتصرف من الداخل)، كما يعطي الأسلوب وحدة لشكل العالم المتوافق ولانعكاسه نحو الخارج، توجهه نحو الخارج وحدوده (معالجة واجتماع الحدود). تنسق العقيدة وتجمّع أفق الإنسان، ينسق الأسلوب ويجمع محيطه. إن المعالجة الفعلية للاستخدام السلبي لجوانب الفيض المتوافقة (التهكّم عن طريق الكينونة) في الفن الساخر والكوميدي وكذلك الوضع الخاص للهزل ولكن هذا يخرج خارج حدود عملنا.

يمكن أن تسير أزمة التأليف باتجاه آخر أيضاً: أي يمكن أن يبدأ موقف خارج الوجود بالميل إلى ما هو أخلاقي، ويضيّق بذلك خصوصيته الجمالية الصرفة، ويضعف الاهتمام بالفينومينولوجية الصرفة وبالإيضاحية الصرفة للحياة ولإنهائها التام في الحاضر والماضي وليس في المستقبل المطلق، وإنما في الاجتماعي القريب (أو حتى السياسي)، ويُوضح مستوى المستقبل القسري من الناحية الأخلاقية والأدبية ثبات الإنسان وعالمه، وتصبح حالة خارج الوجود أخلاقية - مرضية (بؤساء ومهانون يصبحون أبطالاً للرؤية غير الفنية بشكل صرف مسبقاً طبعاً). لايوجد موقف ضروري لخارج وجود غني وواثق وكذلك هادئ وراسخ. نحن لا نقصد المفهوم السيكولوجي للسكون (الحالة النفسية) ولا السكون الكائن والموجود بشكل حقيقي ببساطة، وإنما السكون المدعم، السكون كتوجه قيمي مدعم للوعي، وهذا يعتبر شرطاً للإبداع الجمالي، السكون كتعبير في حدث الكينونة، السكون الهادئ المسؤول. ومن الضروري قول عدة كلمات عن اختلاف خارج الوجود الجمالي والأخلاقي (الأخلاقي والإجتماعي والسياسي والحياتي -



العلمي). من هنا يصبح خارج الوجود الجمالي وجانب الانعزال وكذلك خارج الوجود بالنسبة للكينونة فينومينولوجية صرفة أي التحرر من المستقبل.

وتقطع اللانهائية الداخلية، ولاتجد هدوءاً. إن مبدئية الحياة وجماليتها التي تملأ الفراغ هي جانب ثان للأزمات: أي فقدان (ضياع) البطل، اللعب بالعناصر الجمالية الصرفة، تقليد التوجه الجمالي الممكن والمهم. وتضيع ذاتية المبدع خارج الأسلوب ثقتها ويتم تلقيها وكأنها بدون مسؤولية، حيث تمكن المسؤولية للإبداع الذاتي في الأسلوب فقط، المسؤولية المدعمة والمؤيدة بالأصول.

إن أزمة الحياة التي تعاكس أزمة التأليف، ولا ترافقها غالباً، هي تراث الحياة بالأبطال الأدبيين، وبالتالي سقوط الحياة من المستقبل المطلق وتحويله إلى تراجيديا بدون جوقة وبدون مؤلف.

هكذا هي شروط اشتراك المؤلف بحدث الكينونة، وكذلك قوى وخصائص موقفه الإبداعي، ولا يمكن إثبات صحته ودوافعه في حدث الكينونة، حيث تصبح حجته الدافعة شرطاً لإبداعه وقوله، ولا يمكن أن يكون أي شيء مسؤولاً وجاداً، فالمسؤولية الخاصة ضرورية (في الميدان الحضاري المستقل) ولا يُملى الإبداع بشكل مباشر في العالم الإلهي، لكن تخصيص المسؤولية هذه يمكن أن يعشعش على أساس الثقة العميقة بالمؤسسة العليا التي تبارك الحضارة الثقة بأن أحداً ما في الأعلى ورائي مسؤول عن المسؤولية الخاصة، وأنني لا أفعل شيئاً في الفراغ القيمي، حيث يمكن خارج هذه الثقة الادعاء الفارغ.



يتحرك تصرف المؤلف الإبداعي الفعلي (وأي تصرف عموماً) على حدود العالم الجمالية (أي الحدود القيمية) وعلى حدود الواقعية المعطى (اي أن واقعية المعطى واقعية جمالية)، يتحرك على حدود الجسد، على حدود الروح، يتحرك في النفس، لأن الروح غير موجودة بعد، فكل شيء بالنسبة له مايزال محتملاً، وكذلك كل ما كان سابقاً وكل ما هو كائن بالنسبة له.

يبقى أن نعرّج قليلاً على مشكلة علاقة المشاهد بالمؤلف بالشكل مختصر، ولقد أشرنا إليها في الفصول السابقة، فالمؤلف قدوة وضروري للقارئ الذي لايتعامل معه كشخص أو كإنسان آخر، وليس كبطل، وليس كتعيين للكينونة، وإنما كمبدأ، يجب أن نحزو حزوه وسيرته (وعن طريق معالجة المؤلفِ سيرته وحدها يتم تحويله إلى بطل، إلى إنسان محدد في الكينونة ويمكن تأمله). إن ذاتية المؤلف كمبدع هي ذاتية إبداعية للترتيب الخاص اللاجمالي (إنها الذاتية (الفردية) الفعالة للرواية والصياغة، وليست الذاتية المجمَّلة أو المصطنعة). ويصبح المؤلف ذاتاً فعلاً فقط عندما ننسب إليه العالم الذاتي الذي يخلق للأبطال، أو حيث يكون موضوعياً بشكل جزئي كقاص (أولاً). ولايستطيع المؤلف وليس من الواجب عليه أن يتعين بالنسبة لنا كشخص، لأننا فيه، نعايش رؤيته الفعالة في نهاية التأمل الفني وحده، أي عندما يكون المؤلف عن التحكم بشكل فعلي برؤيتنا، ونجعل فعاليتنا المعاشة تحت إشرافة موضوعية (فعاليتنا هي فعاليته) في شخص ما، في صورة المؤلف الذاتية والتي غالباً ما ندخلها في عالم الأبطال الذين يصنعهم. لكن هذا المؤلف الموضوعي والذي لم يعد مبدأ للرؤية، والذي أصبح مادة للرواية، وهو يختلف عن المؤلف، عن بطل السيرة (أي الشكل غير المهم وغير الكافي من الناحية العلمية). إن محاولة شرح تعيين إبداعه



عن الذاتية الشخصية، وكذلك تكون محاولة شرح الفعالية الإبداعية من الكينونة ممكنة إلى حد ما. وبهذا يتحدد وضع ومنهج السيرة كشكل علمي يجب على المؤلف قبل كل شيء أن يكون مفهوماً من حدث العمل كمشترك فيه، كمشرف مهم فيه بالنسبة للقارئ وبالتالي فهم المؤلف في عالم عصره التاريخي، وكذلك مكانه في الجماعة الاجتماعية ومكانه الانتمائي.

وهنا يبدأ خارج حدود تحليل حدث العمل وندخل في ميدان التاريخ، ولايمكن أن تأخذ الدراسة التاريخية الصرفة كل هذه الجوانب بعين الاعتبار. فالمنهج النظري لتاريخ الأدب، وهذا يخرج خارج حدود عملنا. إن المؤلف داخل العمل بالنسبة للقارئ هو مجمل المبادئ النظرية لتاريخ الأدب يخرج خارج حدود عملنا. إن المؤلف داخل العمل بالنسبة للقارئ هو مجمل المبادئ الإبداعية التي يجب أن تتحقق، وهو أيضاً وحدة الجوانب المكونة للرؤية التي تنسجم مع البطل وعالمه. أمّا فرديته كإنسان فهي فعل إبداعي آخر تماماً بالنسبة للقارئ وللناقد ولرجل التاريخ، المنفصل عن المؤلف كمبدأ فعال للرؤية والفعل الذي يجعله هو نفسه خاملاً.



تطبيق
رواية التربية وأهميتها في تاريخ الواقعية

رواية التربية وأهميتها في تاريخ الواقعية التصنيف التاريخي للرواية

لقد دفعتنا الضرورة للإضاءة التاريخية ودراسة الجنس الروائي (غير الثابت - الشكلي أو الأصولي)، وبالتالي دراسة تفرعات هذا النوع، ومن ثم محاولة التصنيف التاريخي لهذه التفرعات، التصنيف على أساس مبدأ بناء صورة البطل الرئيس: أي رواية الترحال والمغامرة، رواية اختبار البطل (امتحانه) ومن ثم الرواية السيرية (السيرة الذاتية) وأخيراً رواية التربية. لم يحافظ أي فرع تاريخي بشكل ملموس على مبدئه بشكل صرف، بل إنها تميزت بترجيح هذا المبدأ أو ذاك لصياغة البطل. وبما أن كل من العناصر يحدد بعضها الاخر، فإن المبدأ المعين لصياغة البطل يرتبط بنوع محدد من الفكرة وتوجه العالم مع حبكة معينة للرواية.

١ - رواية الترحال:

إن البطل هو النقطة المتحركة في المكان، والتي تتجرد من الميزات الجوهرية، ولا توجد نفسها بنفسها في مركز اهتمام الروائي الفني. أما حركته في المكان فهي الترحال. وتسمح المغامرة والمجازفة (اي النوع المجرب بشكل زائد) للفنان إلى حد ما أن ينشر ويبين تنوع العالم المادي والاجتماعي الثابت (البلد، وبناء الرواية الطبيعية اليونانية الرومانية (بيروني، أبولي، ترحال انيكلولبي وآخرين، وترحال ليوتسيا - الحمار)



وكذلك رواية الإختيال الأدبية (لاساريلو من شواطئ توميس) لعثمان من الفراتسي وإلى ما هنالك، ويرجح نفس النوع بشكل أعقد لصياغة البطل في رواية ديفو، الحيلة والمغامرة (الكاتب سينغلتون، وحول فلوندريس والخ، ورواية المغامرة لسموليت رودريك بنيدوم)، وتتميز روايات القرن التاسع عشر بنفس المبدأ، أي بتعقيدات مختلفة في أساس بعض التنوعات لرواية المغامرة في القرن نفسه) وقد أكملت خط رواية الاختيال.

يميز نوع رواية الترحال النزعة المكانية الثابتة لتنوع العالم، فالعالم هو الاختلاط المكاني للاختلاطات والتناقضات: النجاح، والفشل والسعادة والتعاسة والنصر والانكسار وإلى ما هنالك.

لقد تمت معالجة المقولات الزمانية بشكل ضعيف جداً، حيث يجرد الزمان في رواية هذا النوع نفسه بنفسه من الدلالة الجوهرية والصبغة التاريخية، حتى إن الزمان البيولوجي هو عمر البطل أو الحركة من الشباب مروراً بالنضوج، إلى الكهولة (الزمان سبيلي) أي إمّا أن يغيب نهائياً، أو يتم التعريج عليه وملاحظته بشكل شكلي فقط. فقد تمت في روايات من هذا النوع معالجة الزمان المغامراتي فقط، وهو يتألف من تمازج العناصر المتقاربة: أي اللحظات والساعات والأيام المقتطعة من وحدة العملية الزمانية. وتكون الميزات الزمانية عادية ومتداولة في هذه الرواية (في نفس تلك اللحظة (وفي اللحظة التالية) منذ ساعة أو في اليوم التالي، قبل ظهوره، فيما بعد، تأخر) وإلى ما هنالك (وعند وصف الاحتدام، الواقعة، المنازلة، المبارزة، العراك، السلب والفرار والمغامرات الأخرى) نلاحظ العبارات التالية: النهار، الصباح، الليل والحالة للفعل المغامراتي، ومن هنا الأهمية المغامراتية الخاصة لليل وإلى ما هنالك.



ونتيجة غياب الزمان التاريخي يتم التركيز على الفروق والتناقضات، وتغيب تماماً العلاقات الجوهرية، يغيب فهم كلية مثل تلك الظواهر الحضارية - الاجتماعية كالقومية والوطن والشعب والجماعات الاجتماعية والمهنة (الحرفة). ومن هنا التلقي المميز لهذه الروايات للجماعات الإجتماعية الغريبة، الأمم والأوطان والعيشة وإلى ما هنالك في روح ما هو غير مألوف، أي تلقي الفروق العارية والتناقضات والغرابة. ومن هنا الطابع الطبيعي لهذا النوع الروائي: تشتت العالم إلى أشياء مستقلة، إلى ظواهر وأحداث، تتمازج ببساطة أو تتعاقب، أما صورة الإنسان في الرواية فقلما تلاحظ، فهي ثابتة، كما إن العالم المحيط ثابت أيضاً.

فلا تعرف الرواية صيرورة تطور الإنسان، وإذا تغير وضع الإنسان بشكل ما (حيث يتحول في رواية الاختيال من عدم إلى غني ومن متسكع (متشرد) بلا أصل نبيل، فإنه نفسه يبقى دون تغير.

٢ - رواية الاختبار (الامتحان):

تبنى رواية النوع الثاني كجملة من اختبارات الأبطال الرئيسيين، اختبار وفائهم، شجاعتهم، جرأتهم، نبلهم، قداستهم، وإلى ما هنالك. وهذا هو النوع الروائي الأكثر انتشاراً في الأدب الأروبي. وينسب له (أغلب) الكم الكبير من النتاج الروائي كله. ويكون عالم هذه الرواية حلبة لصراع واختبار البطل. أمّا الأحداث والمغامرات فهي مجرد اختبار بالنسبة للبطل، ويعطى البطل جاهزاً دائماً. لايتغير وتعطى كل مزاياه من البداية وتجرب على مر الرواية.

تظهر رواية الاختبار على الأرضية اليونانية الرومانية أيضاً. وزيادة على ذلك وفي تفرعين أساسيين لها. يتمثل النوع الأول بالرواية (أثيوبيكا،



ليكيب وكلينو فوفت)، أما النوع الثاني فيتمثل بسيرة القديسين المسيحيين الأوائل (وبخاصة الشهداء منهم).

يبنى النوع الأول، أي الرواية اليونانية كاختبار لوفاء الحب ونقاء البطل والبطلة المثاليين. وتنظم كل المغامرات تقريباً كهجوم على العذرية والنقاء والوفاء المتبادل للأبطال. ويلغي الثبات وعدم الطبع للأبطال ومثاليتهم المجردة أية صيرورة وتطور، وبالتالي أي استخدام مما يجري وما تتم روايته وما يُعاش كتجربة حياتية تغير وتشكل البطل.

وبخلاف رواية الترحال، تعطى في هذا النوع من الرواية صورة مُطوّرة ومُعقدة للإنسان، يكون لها تأثير جبار على التاريخ اللاحق للرواية. وهذه الصورة موحدة من الناحية الجوهرية، لكن وحدتها خاصة، فهي ثابتة ومادية. إن الرواية اليونانية التي تولدت على أرض السفسطانية الثانية والتي تغذي نفسها بالسببية الخطابية، تخلق في الأساس نزعة الإنسان الحقوقية - الخطابية، وتتشبع هنا صورة الإنسان بشكل عميقٍ بتلك المقولات القضائية - الخطابية ومفاهيم الذنب، عدم الذنب، اللاإجرام، المحاكمة - التبرير (البراءة)، الإدانة، الجريمة، الخير والمأثرة وإلى ما هنالك، والتي تجاذبت فوق الرواية. وقد تم تحديد وضعية البطل في الرواية وكأنه مدان أو شبيه به، كما تحولت الرواية إلى نوع من المحاكمة للبطل. وتحمل هذه المقولات في الرواية اليونانية طابعاً شكلانياً أيضاً، لكنها تخلق هنا وحدة خاصة للإنسان كذات المحكمة (شخص المحكمة)، الدفاع والنيابة العامة وحامل الجرائم أو المآثر. وتسحب المقولات القانونية والقضائية - الخطابية في الرواية اليونانية غالباً باتجاه العالم وتتحول الأحداث إلى وقائع قضائية (قضايا)، أما الأشياء فتتحول إلى أدلة وإلى ما هنالك، وتنتشر كل هذه الجوانب على تحليل المادة الملموسة للرواية اليونانية.



ويتغير في النوع الثاني من رواية الاختبار الذي ظهر على أرضية يونانية رومانية بشكل جوهري أيضاً، يتغير المضمون الإيديولوجي، كما إن صورة الإنسان وفكرة الاختبار أيضاً قد هيأت هذا النوع في سير شهداء المسيحية الأوائل والمعصومين (ديون كريز وبستم)، وتكمن عناصرها في التغيرات «الحمار الذهبي» لـ أبوليا. وتكمن في أساس هذا النوع فكرة اختبار المعصوم عن طريق الآلام والإغراءات، ولا تحمل فكرة الاختبار هذه طابعاً خارجياً - شكلانياً كما في الرواية اليونانية. وتصبح الحياة الداخلية للبطل وحالته عنصراً جوهرياً في صورته، حيث يتعمق طابع الاختبار نفسه من الناحية الأيديولوجية، ويتم تدقيقه بشكل خاص، حيث يتم تصوير اختبار الإيمان بالشك. ويميز هذا النوع من الرواية اتحاد المغامرة مع الإشكالية وعلم النفس. غير إن الاختبار يجري هنا أيضاً من وجهة النظر المثالية للعقيدة الجاهزة، حيث لا توجد في المثال نفسه حركة، لا توجد صيرورة، فالبطل المجرب جاهز أيضاً وقدري وكذلك اختباره (التألم والإغراء والشك) لا يصبح بالنسبة له تجربة مكوِّنة ولا يتم تغييره، ويكمن في عدم تغيير البطل هذا كل المسألة.

إن النوع الثاني من رواية الاختبار هو رواية الفروسية في القرون الوسطى (في جزئها الجوهري والأكبر). وقد تأثرت، طبعاً، تأثراً كبيراً بنوعين من الرواية اليونانية والرومانية. ويتعين النوع المعروف بحدود رواية الفروسية عن طريق التفاصيل في المضمون الإيديولوجي لفكرة الاختبار (ترجيح العناصر الحدثية أو الكلية المسيحية أو الصوفية في مضمون هذه الفكرة) ويجري التحليل المختصر للأنواع الأساسية لبناء الرواية الشعرية للقرنين ١٢ - ١٣ والرواية النثرية الفروسية للقرنين ١٣ - ١٤ والقرون اللاحقة (حتى أماديس وبالميرين ضمناً).



وأخيراً النوع الأكثر أهمية وتأثراً لرواية الاختبار، أي رواية عصر الباروك (ديورفي، سكيوديري، كالبرينيد وغيرهم). لقد استطاعت رواية عصر الباروك أن تستخلص من فكرة الاختبار إمكانية الفكرة الموضوعية في الفكرة لبناء روايات ذات مجال كبير. لذلك فإن رواية عصر الباروك تعني بشكل أفضل الإمكانيات المنظمة لفكرة الاختبار، وبنفس الوقت قصور وضيق النفاد الواقعي إليها. إن رواية عصر الباروك هي النوع الأكثر نقاء ومنطقية للرواية البطولية، التي تعني خصوصية البطولة والروائية باختلافها عن البطولة الملحمية. ولا يسمح عصر الباروك بأي شيء محايد أو عادي أو مميز وطبيعي، كل شيء يتم دفعه حتى المجالات الكبرى، ويتم التعبير عن النفس القضائية - الخطابية بشكل عال هنا، ومنطقي وواضح أيضاً.

ويتم تحديد تنظيم صورة الإنسان وانتقاء الميزات ودمجها في واحد ومن ثم طرق تناسب التصرفات والأحداث (أي المصائر) مع صورة البطل، بدفاعه (مرافعته) بالتبرئة والتمجيد، أو على العكس بالإدانة والفضيحة.

لقد أعطت رواية عصر الباروك للاختبار في القرنين اللاحقين فرعين من التطور: أولاً رواية المغامرة البطولية (لويس، راد كليف وليول وآخرين). ثانياً: الرواية العاطفية السيكولوجية - الحماسية (ريتشاردسون، وروسو). تتغير رواية الاختبار في هذه التفرعات بشكل جوهري، وبخاصة في الأخيرة، حيث تظهر البطولة مميزة بالنسبة للضعيف، أي بطولة الإنسان الصغير.

ورغم كل الاختلافات بين التفرعات المسماة تاريخية لرواية الاختبار فهي كلها تتمتع بجملة معينة من الميزات الجوهرية العامة، وهي تحدد أهمية هذا النوع في تاريخ الرواية الأوروبية.



١ - **الفكرة:** تبنى الفكرة في رواية الاختبار بشكل دائم على الاسترسال من الحركة الطبيعية لحياة الأبطال، على مثل تلك الأحداث الاستثنائية والمواضع المعدومة في سيرة الإنسان العادية والطبيعية المميزة. فمثلاً يتم تصوير الأحداث في الرواية اليونانية في أغلب الأجيال والتي تجري بين التلبية والعرس وبين العرس وأول ليلة من الزواج وإلى ما هنالك، أي تلك الأحداث التي يجب ألاّ تكون من حيث الجوهر، والتي يفصل بعضها عن الآخر، يفصلها جانبان متمازجان للسيرة، وتكبح حركة الحياة الطبيعية، ولايتم تغييرها. يجتمع الاحبة في النهاية ويعقد القران وتدخل الحياة السيرية في مسارها الطبيعي خارج حدود الرواية، وبهذا يتحدد الطابع الخاص للزمن الروائي: فهو مجرد من الاستمرار السيري الواقعي، من هنا الدور الاستثنائي للصدفة كما في الرواية اليونانية، وفي رواية عصر الباروك بشكل خاص أيضاً. تجرد أحداث رواية الباروك المنظمة كمغامرات من أية أهمية اجتماعية وسيرية ونموذجية: فهي غير متوقعة، ولم تكن مزيدة جداً، ومن هنا دور الجرائم والظواهر غير الطبيعية في فكرة رواية الباروك وطابعها الدنيوي والشاذ على الغالب (وتميز هذه الخصوصية حتى الآن ذلك الخط لرواية المغامرة والتي ترتبط من خلال لويس ولتبول وراد كليف - أي الرواية السوداء أو الفوضى، ترتبط مع رواية الباروك).

تبدأ رواية الاختبار دائماً، حيث يبدأ الخروج عن حركة الحياة الطبيعية والاجتماعية، وتنتهي حيث تدخل مرة ثانية في مجراها الطبيعي. لذلك فإن أحداث رواية الاختبار مهما كانت لاتخلق نوعاً جديداً من الحياة، وتتحدد السيرة الإنسانية بشروط الحياة المتغيرة وتبقى السيرة والحياة الاجتماعية خارج الحدود الطبيعية وغير متغيرة.



٢ - **الزمان:** (لامحدودية ولانهائية زمن المغامرة وتنسيق المغامرات).

نصطدم قبل كل شيء في رواية الاختبار بمعالجة وتجزيء زمان المغامرة (المأخوذ من التاريخ والسيرة)، وبالإضافة لذلك تظهر هنا وبشكل خاص في رواية الفروسية مسألة الزمان الحكواتي (تحت تأثير الشرق). ويتميز هذا الزمان تحديداً بالخلل بالمقولات الزمانية الطبيعية: فعلاً يجري في ليلة واحدة العمل عن عدة سنين، أو على العكس تجري الأعوام كلحظة (موضوع الحلم المسحور).

تحدد خصوصيات الفكرة التي تنسج من الاسترسالات عن حركة التاريخ والسيرة الخصوصية والعامة للزمان في رواية الاختبار، فهو يجرد من المعايير الواقعية والتاريخية الحقيقية ويجرد أيضاً من الثبات التاريخي، أي الرسوخ الجوهري بعصر معين، بالعلاقة بأحداثٍ وظروف تاريخية. ولم تزل مشكلة تدوين التاريخ نفسها أمام رواية الاختبار قائمة.

في الواقع يخلق عصر الباروك رواية الاختبار التاريخية فعلاً «كير» لسكيو ديري و«أرميني وتوسنيل» لواينشتاين. لكن هذه الروايات ملحقة بالتاريخية ويلحق الزمان بهما بالتاريخي أيضاً.

إن الإنجاز الأهم لرواية الاختبار في ميدان معالجة الزمان هو الزمان السيكولوجي، وبخاصة في رواية عصر الباروك، ويتمتع هذا الزمان بقابليته للإحساس الذاتي والاستمرارية (عند تصوير الخطر والانتظارات المضنية والرغبة التي تنضب وإلى ما هنالك). لكن مثل هذا الزمان المحلّى بالسيكولوجي والملموس يجرد من الرسوخ الجوهري حتى في كل العملية الحياتية للفرد.



٣ - تصوير العالم:

تتركز رواية الاختبار بخلاف رواية الترحال على البطل ويتحول العالم المحيط، وكذلك الشخصيات الثانوية في أغلب الاحيان إلى خلفية بالنسبة للبطل، يتحول إلى ديكور، إلى وضع، ومع ذلك فإن المحيط يشغل مكاناً كبيراً في الرواية (وخاصة في رواية الباروك). لكن العالم الخارجي يلتصق بالبطل وكأنه خلفية له، ويجرد من الاستقلالية والتاريخية ويرجح اللامألوف الجغرافي هنا، وزيادة على ذلك وبخلاف رواية الترحال على اللامألوف الاجتماعي، يغيب تقريباً المعاش الذي كان يشغل مكاناً كبيراً في رواية الترحال (المجرد من اللامألوف). لا يوجد بين البطل والعالم تأثير متبادل حقيقي، أي لا يستطيع العالم أن يغير البطل، فهو يختبره فقط، ولا يؤثر البطل على العالم، لا يغير وجهه، وعندما ينجح في الاختبار ويدمر بذلك أعداءه، فإنه يترك كل شيء في العالم على حاله، ولا يتغير شخص العالم الاجتماعي، ولا يعيد بناءه ولايتنطح لذلك. ولا يتم توضيح فرضية مشكلة التأثير المتبادل للذات والموضوع، أي الإنسان والعالم في رواية الاختبار. من هنا الطابع غير المثمر واللاإبداعي للبطولة في هذه الرواية (حتى هناك حيث يتم تصوير الأبطال التاريخيين).

وعندما تبلغ رواية الاختبار تألقها في عصر الباروك، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فإنها تفقد نقاءها، غير أن نموذج بناء الرواية وفق فكرة الاختبار يتابع وجوده طبعاً، ويتم تعقيده بكل ماخلق بالرواية السيرية ورواية التربية. ويتم تحديد القوة الحبوكية لفكرة الاختبار والتي تسمح بتنظيم المادة المخالفة بشكل عميق وجوهري حول البطل، وكذلك يتم جمع المغامرة الحادة مع الشكلانية والسيكولوجية. وتكمن أهمية هذه الفكرة في



التاريخ اللاحق للرواية. ففكرة الاختبار المعقدة بشكل عميق وفني بانجازات الرؤية السيرية وبخاصة التربوية تكمن في أساس روايات الواقعية الفرنسية، وروايات ستندال وبلزاك هي من هذا النوع بشكل أساسي، وهي روايات اختبار (وتكون أصول عصر الباروك عميقة بشكل خاص عند بلزاك). ومن الظواهر الأهم في القرن التاسع عشر يجب ذكر دوستويفسكي، لأن رواياته هي روايات اختبار من حيث نوع البناء.

تمتلىء فكرة الاختبار نفسها في التاريخ اللاحق بمضمون إديولوجي أكثر اختلافاً. هكذا هو نوع الاختبار (في الرومانسية المتأخرة) من حيث تلبية الدعوة والعبقرية والصفوة (النخبة). أما النوع الآخر فهو اختبار الصمود النابليوني في الرواية الفرنسية، واختبار الصحة والسلامة البيولوجية والتأقلم مع الحياة (زولا)، وكذلك اختبار العبقرية الفنية وبشكل موازٍ صلاحية الفنان الحياتية، ومن ثم أخيراً، اختبار المصلح الليبرالي، الرجل النيتشوي واللاأخلاقي، وكذلك المرأة المتحررة وجملة كاملة في التفرعات الأخرى في النتاج الروائي ذي المستوى الثالث للنصف الثالث من القرن التاسع عشر. وتعتبر رواية الاختبار الروسية فرعاً خاصاً من رواية اختبار الإنسان من حيث صلاحيته الاجتماعية واكتماله (موضوع الإنسان الزائد).

٣ - الرواية السيرية:

تتم تهيئة الرواية السيرية كذلك على الأرضية اليونانية والرومانية أيضاً؛ في السير اليونانية الرومانية، في السيرة الذاتية والاعترافات المسيحية المبكرة (انتهاء بأوغسطين). غير أن المسألة لا تسير أبعد من الإعداد، ولم يتوافر الشكل الصرف عموماً للرواية السيرية من حيث الجوهر أبداً، فقد تواجد



مبدأ الصياغة السيرية الذاتية للبطل في الرواية والصياغة المناسبة لبعض العناصر الأخرى للرواية.

إن للشكل السيري في الرواية التفرعات اللاحقة: أي الشكل القديم الساذج اليوناني والروماني أيضاً للنجاح والفشل، ولاحقاً العمل والفعل وكذلك الشكل الاعترافي (أي السيرة والاعتراف)، والشكل المعصومي، وينشأ أخيراً في القرن التاسع شعر فرع مهم - أي الرواية السيرية - الأسرية.

ويميز كل هذه التفرعات ذات البناء السيري، بما في ذلك وبالنسبة للأكثر بدائية منها المبنية على تعداد النجاحات الحياتية والفشل، جملة من الخصوصيات المهمة جداً وهي:

١ - لاتبنى فكرة الشكل السيري بخلاف رواية الترحال ورواية الاختبار على الاسترسال (الخروج) عن الحركة الطبيعية المميزة للحياة، بل على العناصر الأساسية المميزة لأي طريق حياتي: الولادة والطفولة، سنوات الدراسة، الزواج، نظام المصير الحياتي، الشغل والعمل والموت وإلى ما هنالك، أي تلك الجوانب التي تبدأ بعد البداية أو بعد نهاية رواية الاختبار.

٢ - وبغض النظر عن تصوير طريق البطل الحياتي، فإن صورته في الرواية السيرية تجرد من الصيرورة الحقيقية والتطور، تتغير حياة البطل ومصيره ويبنى أيضاً، لكن البطل نفسه يبقى من حيث الجوهر دون تغير، ويتم تركيز الانتباه إما على الأفعال، أي البطولات والمآثر والإبداعات وإما على نظام المصير الحياتي والسعادة وإلى ما هنالك. إن التغير الجوهري الوحيد للبطل نفسه الذي تشهده الرواية السيرية (وبخاصة السيرية والاعترافية) هو أزمة وإعادة ولادة البطل (السيرة القداسوية للمعصومين



ذات الطابع الأزماني (الاعتراف لأوغسطين وغيره). ويتم تعيين مقولة الحياة (أي فكرة الحياة) الكامنة في أساس الرواية السيرية إما بالنتائج الموضوعية لها(الأعمال بالمآثر والأفعال والبطولات)، وإما بمقولة السعادة أوالتعاسة (مع كل أشكال هذه المقولة).

٣ - إن الخصوصية الجوهرية للرواية السيرية هي ظهور الزمان السيري فيها. وبخلاف الزمان المغامراتي والحكواتي، فإن الزمان السيري فعلي تماماً، تتناسب كل عناصره مع كل العملية الحياتية، وتميز هذه العملية على أنها مزيدة ومحددة، ويتم تثبيت كل حدث في كل هذه العملية الحياتية، ولذلك فهي لم تعد مغامرة. فاللحظة والنهار والليل والاختلاط المباشر للحظات القصيرة تفقد أهميتها تقريباً في الدلالة السيرية والتي تعمل بمراحل طويلة وبأجزاء محددة من الشكل الحياتي (الأعمال وإلى ما هنالك). طبعاً، يتم تصوير أحداث مستقلة مع خلفية هذا الزمان الأساسي لرواية السيرية والمغامرة في مستو كبير، لكن لحظات وساعات وأيام هذا المستوى الكبير لا تحمل طابعاً مغامراً، وهي تخضع للزمان السيري، وتغرق وتمتلىء فيه بالواقع.

لايمكن أن يدخل الزمان السيري كزمان حقيقي (ويشترك) في العملية الأكثر طولاً للزمان التاريخي. غير أنه مع ذلك تاريخي من حيث الولادة. ولا تمكن الحياة السيرية خارج العصر، والتي يتمثل استمرارها خارج حدود الحياة الفريدة قبل كل شيء في الأجيال. فالأجيال غير موجودة في رواية الترحال وفي رواية الاختبار. وهي تُدْخِل الاصطدامات بين الحيوات ذات الزمان المختلف (تتناسب الأجيال مع التقاء رواية المغامرة). ويكون المخرج هنا معطى في الاستمرار التاريخي. لكن الرواية السيرية ماتزال لاتعرف الزمان التاريخي الحقيقي.



٤ - يكتسب العالم وفقاً للخصوصيات المعالجة في الرواية السيرية طابعاً خاصاً. وهذا ليس خلفية بالنسبة للبطل. ويتم تنظيم الاصطدامات والعلاقات للبطل مع العالم، وكأنها ليست لقاءات عابرة ومفاجئة على الطريق الطويل(وكأنها ليست محيطاً لاختبار البطل). وتدخل الشخصيات الثانوية، البلدان والمدن والأشياء وغيرها في الرواية السيرية بالطرق الجوهرية، وتلتقي علاقته الجوهرية بالكل الحياتي للبطل الرئيسي أيضاً. وبهذا يتم تجاوز التشتت الطبيعي البحت في تصوير العالم لرواية الترحال وكذلك اللامألوف، ومن ثم المثالية المجردة لرواية الاختبار. وبفضل العلاقة الملحوظة مع الزمان التاريخي يصبح الانعكاس الواقعي الأعمق بالنسبة للواقع ممكناً مع العصر. وقد كان الوضع والمهنة والغرابة قِناعاً في رواية الترحال، أي في رواية الحيلة مثلاً، فهي تكتسب هنا أهمية محددة للحياة، ولاتحمل العلاقات مع الشخصيات الثانوية والإدراك، والبلدان وإلى ما هنالك طابعاً سطحياً مغامراً، ويبدو هذا واضحاً بشكل خاص في الرواية السيرية - الأسرية («توم جونس» لفيلدنغ).

٥ - إن بناء صورة البطل كائن في الرواية السيرية وتسقط البطولة هنا تماماً بشكل عام (فهي تبقى بشكل جزئي ومتغير من حيث الشكل في القصص السيرية للمعصومين). فالبطل هنا ليس نقطة متحركة لرواية الترحال المجردة من الميزات الجوهرية ويتميز البطل هنا بخلاف البطولة المجردة لرواية الاختبار، بخصائص إيجابية، وكذلك سلبية (فهو لا يجرّب، بل إنه يسعى إلى النتائج الحقيقية). لكن هذه الميزات تحمل طابعاً صلباً وجاهزاً، وهي تعطى كما هي من البداية، ويبقى الإنسان على مر الرواية نفسه بنفسه (دون تبدل)، ولاتكّون الأحداث الإنسان، بل إنها تكوّن مصيره (ولو إنه إبداعي).



هذه هي المبادىء الأساسية لصياغة البطل في الرواية، وقد تشكلت وتواجدت حتى النصف الثاني من القرن الثامن عشر، أي قبل زمان تشكل رواية التربية. فقد هيأت كل هذه المبادىء لصياغة البطل، هيأت تطور أشكال الرواية التركيبية في القرن التاسع عشر، وقبل كل شيء الرواية الواقعية (ستندال، بلزاك، فلوبير وديكنز وتيركيري). ولفهم رواية القرن التاسع عشر من الضروري معرفة وتقدير كل هذه المبادىء بشكل جوهري لصياغة البطل وهي تشترك لدرجة كبيرة أو قليلة في بناء هذه الرواية. غير أن لرواية التربية أهمية كبيرة بشكل خاص بالنسبة للرواية الواقعية (وبالنسبة للرواية التاريخية إلى حد ما)، وقد ظهرت في ألمانيا في النصف الأول من القرن الثامن عشر.

فرضية مشكلة رواية التربية

إن الموضوع الأساسي لعملنا هو الزمان وصورة الإنسان في الرواية، أما معيارنا فهو الزمان الواقعي والتاريخي وكذلك الإنسان التاريخي فيه. وتكمن هذه المهمة في الطابع النظري - الأدبي الأساسي. لكن أية مهمة نظرية يمكن أن تكون محلولة في الموضوع التاريخي الملموس. وبالإضافة إلى ذلك فإن هذه المهمة نفسها واسعة بنفسها جداً، وتحتاج إلى الدقة، زد على ذلك الجانب التاريخي. ومن هنا موضوعنا الخاص الأكثر ملموسية، أي صورة الإنسان الذي يصير في الرواية (الإنسان الصائر). غير أن هذا الموضوع الجزئي يجب أن يكون محدداً ومدققاً.

يوجد فرع خاص من الجنس الروائي يحمل إسم«رواية التربية». وينسب لهذا حسب الإطار الزمني النقاط التالية لهذا النوع، أي الأعمال: «كيروبيديا» ل كسينوفونت و«الحضارة اليونانية والرومانية» بارتسيغال



لفولغرات (القرون الوسطى)، وغار غانستيوا وبانتا غريبول لرابليه، سيميليتسيسموس (عصر النهضة)، وتيليماك أفينلون (الكلاسيكية الجديدة)، و«أميل» لروسو، بما أنه يوجد في هذه الرسالة التربوية جانب كبير من الرواية، و«أغانون لـ فيلاندا» و«توبياس كناوت» لـ فيتسلا و«رحلة نحو الشرق» لـ غيبل، و«فيلهلم ميستر» لغوته، و«الجبار» لجان بول وكذلك بعض رواياته الأخرى، وديفيدكوبرفيلد، و«باستور في الابرشية الباردة» لرابيه و«وهنريك الأخضر» لغوتفريد كيلير، و«بيير السعيد» لبونتوبيدان، و«الطفولة» و«المراهقة والشباب» لتولستوي، و«قصة عادية» و«أمبلوموف» لغونتساروف، و«جان كريستوف» لرومن رولان، و«بودينبروك» و«الجبل المسحور» لتوماس مان وغيرهم.

وعندما يعتمد بعض الباحثين على المبادىء الحبكوية البحتة (أي تركيز كل الفكرة على عملية تربية البطل، فإنهم يحددون إلى حد كبير هذا الصف (باستثناء، مثلاً رابليه). ويفترض الآخرون على العكس وجود الرواية في عنصر التطور فقط، في صيرورة البطل، يوسعون إلى حد ما هذه المجموعة، ويدخلون بذلك مثل هذه الاعمال ك «توم جونس» لفيلدنغ، و«معرض الكبرياء» لتيكيريا.

يتضح من النظرة الأولى إلى المجموعة التي أوردناها أنها تحتوي في ذاتها على ظواهر مختلفة الجنس والمنشأ، من وجهة النظر النظرية، وكذلك من وجهة النظر التاريخية بشكل خاص أيضاً. ويكون لبعض الروايات طابع سيري ذاتي من الناحية الجوهرية، أما في البعض الآخر فهو معدوم. وتعتبر فكرة تربية الإنسان عند البعض، البداية العظيمة، أما في البعض الآخر فلا تذكر أبداً. بعضها يبنى في المستوى الزمني البحت للتطور التربوي للبطل



الرئيس، وتجرد تقريباً من الفكرة. أما البعض الآخر فعلى العكس، فهو يتمتع بفكرة المغامرة المعقدة. وتكون الفروق أكثر جوهرية عندما ترتبط هذه الروايات بعلاقتها مع الواقعية، وبخاصة من حيث الزمان التاريخي الفعلي.

ويجبرنا كل هذا ألاّ نجزىء فقط المجموعة المعطاة بشكل مختلف فحسب، بل ومشكلة مايسمى برواية التربية أيضاً.

يجب أن نبرز، قبل كل شيء بشكل حاسم، عنصر صيرورة الإنسان الجوهرية. فالأغلبية الساحقة من الروايات (وكذلك التفرعات الروائية) تعرف صورة البطل الجاهز فقط، وتنتقل كل حركة الرواية وكل الأحداث والمغامرات المصورة فيها والبطل في المكان، فتنقله على درجات سلم التدرج الاجتماعي ويتحول البطل من شحاذ إلى غني، ومن متشرد (متسكع بلا حسب ولا أصل إلى نبيل)، وبالتالي إما أن يتم إبعاد البطل أو تقريبه من غرضه (هدفه) إلى عروسه أو نصره أو غناه وإلى ماهنالك. تغير الأحداث مصيره، تغير وضعه في الحياة وفي المجتمع، لكنه يبقى نفسه مع هذا دون تغير ويكون مساوياً لنفسه ذاتها.

وتكرس الفكرة والحبكة والبنية الداخلية للرواية، في أغلب تفرعات الجنس الروائي، عدم التغير هذا، وثبات صورة البطل وثبات وحدته. فالبطل هو القيمة الدائمة في قانون الرواية، أما القيم الأخرى كلها فهي المحيط المكاني والوضع الاجتماعي، وباختصار فإن كل عناصر حياة مصير الإنسان يمكن أن تكون قيماً متغيره.

إن نفس المضمون لهذه القيمة الدائمة (البطل الجاهر وغير المتغير) وكذلك ميزات وحدته نفسها واستمراره وتطابقه الذاتي، يمكن أن تكون



مختلفة للغاية: ابتدء من تطابق الاسم الفارغ للبطل (في بعض تفرعات رواية المغامر) وانتهاءً بالطابع المعقد الذي تتجلّى جوانبه المستقلة بشكل متدرج فقط على مر كل الرواية، ويمكن أن يكون مبدأ الجوهرية الذي يعتمد انتقاء الميزات، ويتغير كذلك مبدأ علاقته واتحاده مع كل صورة للبطل، ويمكن أن تكون وسائل الاضاءة أخيراً مختلفة، أي الاضاءة الحبكوية لهذه الصورة. لكن لاتوجد في كل هذه الفروق الممكنة في البناء وصورة البطل نفسها، حركة ولا توجد صيرورة.

فالبطل هو تلك النقطة الثابتة والصلبة والتي تجري حولها أية حركة من الرؤية. فالثبات والاستقرار الداخلي للبطل هو شرط الحركة الروائية. ويبين تحليل الأفكار الروائية المميزة أنها تفترض البطل الجاهز المستقر، تفترض الوحدة الثابتة للبطل، وتشكل حركة المصير والحياة لمثل هذا البطل الجاهز مضمون الفكرة، لكن طابع الإنسان نفسه، وكذلك تغيره وصيرورته لا تصبح فكرة، وهذا هو النوع المسيطر للرواية.

يوجد بالإضافة إلى هذا النوع الجماهيري المسيطر نوع آخر نادر أكثر من حيث المقارنة، يعطي صورة الإنسان الصائر. وتعطى لنقيض الوحدة الثابتة هنا وحدة ديناميكية لصورة البطل، ويصبح البطل نفسه وطابعه قيمة متغيرة في قانون هذه الرواية. ويكتسب تغير البطل نفسه أهمية الفكرة ويعاد استخلاص وإعادة بناء فكرة الرواية تبعاً لهذا في الجوهر. ويدخل الزمان داخل الإنسان، يدخل في صورته نفسها، ويغير بذلك شكل أهمية كل عناصر مصيره وحياته. ويمكن إصلاح مثل هذا النوع من الرواية بالمعنى الأكثر عمومية، يمكن إصلاح صيرورة الإنسان.



غير أن صيرورة الإنسان يمكن أن تكون مختلفة للغاية، ويتعلق كل شيء بدرجة استيعاب الزمان الواقعي التاريخي.

لا تمكن صيرورة الإنسان في الزمان المغامر الصرف طبعاً (سنعود لهذا فيما بعد)، غير إنه يمكن في الأزمنة الدورية تماماً، فمثلاً في زمان الرخاء (الرغيد) يمكن أن يكون طريق الإنسان مبيناً من الطفولة مروراً بالشباب والنضوج إلى الكهولة مع إضاءة كل تلك المتغيرات الداخلية الجوهرية في طبع ورؤى الإنسان التي تجري فيه مع تغير عمره. إن لهذه الجملة من التطور (الصيرورة) طابع دوري، وهي تتغير في كل الحياة. ولم يتشكل نوع صرف من الرواية مثل هذا، أي الرواية الدورية (العمري الصرف) للصيرورة، لكن عناصرها تتشتت عند رغداء القرن الثامن عشر وعند ممثلي المناطق والنواحي في القرن التاسع عشر. بالاضافة إلى ذلك في النوع الهزلي لرواية التربية (بالمعنى الضيق) الممثلة بـ غيبل وجان بول (وإلى حد ما شتيرن)، ويكون للدوري الرغيد أهمية هائلة، فهو متوافر لدرجة كبيرة أو صغيرة في الروايات الأخرى للصيرورة (فهو قوي جداً عند تولستوي)، ويرتبط بشكل مباشر بهذه العلاقة مع تقاليد (أصول) القرن الثامن عشر.

يرسم النوع الثاني للصيرورة الدورية والتي تحافظ على العلاقة (رغم أنها ليست وثيقة لهذه الدرجة) مع الأعمار، كما يرسم بعض الطريق المتكرر من الناحية النموذجية لصيرورة الإنسان، أي من المثالية الشبابية والحلم إلى الصحو الناضج والعملية. ويمكن أن يتعقد هذا الطريق بالنهاية بدرجات مختلفة من الشك والتسليم. ويميز هذا النوع من رواية المصير تصوير العالم والحياة كتجربة، كمدرسة، يجب أن يمر من خلالها أي إنسان ويأخذ منها نفس النتيجة - أي الصحو مع هذه الدرجة أو تلك من التسليم، ويتمثل هذا



النوع في شكله الصرف في الرواية الكلاسيكية لتربية النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وقبل كل شيء عند فيلاند وفيتسبل، ويمكن أن نذكر هنا «هنريك الأخضر» لكيلير، وتُلاحظ عناصر هذا النوع عند غيبل وجان بول وانتهاءاً بغوته.

إن النوع الثالث لرواية الصيرورة هو النوع السيري (والسيري الذاتي). لاتوجد هنا دورية أبداً وتجري الصيرورة في الزمان الصيروري، فهو يمر عبر مراحل فردية وهو يمكن أن يكون تيبياً، ولكن هذه التيبية ليست دورية. وتعتبر الصيرورة هنا نتيجة لكل مجمل الظروف الحياتية المتغيرة والأحداث والفعل والعمل، ويتم خلق مصير الإنسان، ويتشكل طبعه مع مصيره نفسه (كاراكتر)، وتمتزج صيرورة المصير - أي الحياة مع صيرورة الإنسان نفسه هكذا هو «توم جونس» لفيلدنغ و«ديفيد كوبرفيلد» لتشارلز ديكنز.

أما النوع الرابع للصيرورة فهو الرواية التربوية - التعليمية الفنية، حيث توضع في أساسها فكرة تربوية معينة مفهومة بشكل واسع إلى حد كبير أو قليل، حيث تصور هنا العملية التربوية للتربية بالمعنى الخاص لهذه الكلمة، وتنسب لهذا النموذج الصرف مثل هذه الأعمال لكل من «كيروبيديا» لكسينوفونت، «تيليماك» لفينيلون، و«إميل» لروسو. لكن عناصر هذا النوع كائنة وموجودة في التفرعات الأخرى لرواية الصيرورة بما في ذلك عند غوته ورابليه.

أما النوع الخامس والأخير لرواية الصيرورة فهو الأكثر جوهرية، وتعطى حدود الإنسان فيه بالعلاقة المتصلة بالصيرورة التاريخية، وتجري صيرورة الإنسان في الزمان التاريخي الفعلي مع ضرورته بكل امتلائها، مع مستقبله بمكانته العميقة. وقد كانت تجري صيرورة الإنسان في الأنواع



الأربعة السابقة مع الخلفية المستقرة للعالم الجاهز، وبالأساس المتين تماماً. وإذا طرأت تغيرات في هذا العالم فإنها تكون ثانوية ولاتضغط بناه الأساسية، حيث إن الإنسان كان يصير ويتغير في حدود عصر واحد. وقد كان العالم الثابت والكائن الموجود في هذه الوجودية من الإنسان متلائماً معه مع المعرفة، ويخضع لقوانين الحياة الموجودة. وقد كان الإنسان يصير وحده، أما عالمه فلا: وقد كان عالمه على العكس، نقطة علام ثابتة للإنسان المتنامي، وقد كانت صيرورته فعلاً خاصاً من حيث المبدأ، وقد كانت ثمار هذه الصيرورة ذات ترتيب سيري خاص أيضاً، حيث كان كل شيء في عالمه بمكانه، ومقولة (نزعة) العالم نفسها بنفسها كتجربة وكمدرسة في رواية التربية فعالة جداً: فقد كانت تقلب العالم على وجهه الآخر نحو الإنسان وبنفس الوقت كان ذلك الجانب غريباً قبل هذا على الرواية. وقد أدى هذا إلى إعادة استخلاص راديكالي لعناصر الفكرة الروائية، وفتح للرواية آفاقاً جديدة وفعاله من الناحية الواقعية، لكن العالم كتجربة وكمدرسة كان يبقى معطى جاهزاً وثابتاً. وكان يتغير فقط في عملية التعليم بالنسبة للمتعلم أو في أغلب الأحيان فقد كان يبدو أفقر وأكثر يباساً مما كان يبدو في البداية.

لكن صيرورة الإنسان في مثل هذه الروايات كـ«غارغانيتوا وبانتا غريول» و«سيمبلتيسموس» و«فيلهلم ميستر» كانت تحمل طابعاً آخر. وهذا ليس فعله الخاص، فهو يصير مع العالم، وليس داخل العصر، بل هو على حد عصرين، أي مخضرم، وبمرحلة الانتقال من عصر لعصر. ويجري هذا الانتقال فيه نفسه ومن خلاله نفسه، فهو مجبر أن يصير نوعاً جديداً لم يكونه الإنسان بعد. المسألة تجري عن صيرورة الإنسان الجديد، لذلك فإن القوة المنظمة هنا للمستقبل عظيمة جداً، زد على ذلك، طبعاً، المستقبل



التاريخي وليس السيري - الخاص، وتتغير بنى العالم فعلاً، ويجب على الإنسان أن يتغير معها. يتضح أنه تبرز في مثل هذه الرواية للصيرورة بكل نهوضها مشكلات الواقع وإمكانيات الإنسان، الحرية والضرورة وكذلك مشكلة المبادرة الإبداعية، وتبدأ صورة الإنسان الذي يصير هنا باجتياز الطابع الخاص (طبعاً بحدود معقولة) وتخرج إلى مجال نسيج آخر تماماً من الكينونة التاريخية. هكذا هو النوع الواقعي الأخير لرواية الصيرورة.

تتواجد عناصر مثل هذه الصيرورة التاريخية للانسان، تقريباً في كل الروايات الواقعية الكبيرة، وتتواجد بالتالي، في كل مكان، حيث يتم تحقيق الاستخلاص الكبير للزمان التاريخي الفعلي الواقعي.

ويعتبر هذا النوع الأخير للرواية الواقعية والصيرورة موضوعاً خاصاً لبحثنا اللاحق. وتتضح المهمة في هذا النوع من الرواية بشكل أفضل. وتتجلى المهمة النظرية الأكثر عمومية لعملنا، أي فهم الزمان التاريخي في الرواية، بكل جوانبها الجوهرية.

لا يمكن أن تكون رواية صيرورة النوع الخامس مفهومة ومدروسة خارج علاقاتها طبعاً، بالأنواع الأربعة الأخرى لرواية الصيرورة. ويشمل هذا بخاصة النوع الثاني - أي رواية التربية بالمعنى الدقيق (فيلاند كمؤسس لها)، الذي هيأ مباشرة لرواية غوته. إن هذه الرواية هي الظاهرة الأكثر ميزة للتنوير الألماني. فقد تم وضع فرضيات الامكانية والواقع الإنسانيين بشكل توالدي في هذا النوع، وكذلك المبادرة الابداعية. وترتبط رواية التربية هذه من جهة أخرى بشكل مباشر مع الرواية السيرية المبكرة للصيرورة، وبالتحديد مع «توم جونس» لفيلدنغ (في الكلمات الأولى لمقدمته الشهيرة



فيسحب فيلاند بشكل مباشر «أغاونت» إلى ذلك النوع من الرواية، وعلى الأصح إلى ذلك البطل الذي أبدعه توم جونس، أي النوع الدوري الرغيد. ويكون للصيرورة أهمية كبيرة بالنسبة لفهم مشكلة استيعاب زمان الصيرورة الإنسانية كما تمثلت عند غيبل وجان بول (تبعاً للعناصر الأكثر تعقيداً المرتبطة بتأثير فيلاند وغوته). إن لفكرة التربية أخيراً، أهمية عظيمة بالنسبة لفهم صورة الإنسان، التي يصير فعلاً عند غوته، وكما تشكلت في عصر التنوير وبخاصة ذلك النوع الخاص الذي نجده على الأرضية الألمانية في فكرة «تربية الجنس البشري» عند ليسنغ وهيرور.

وبهذا الشكل عندما نقتصر على مهمتنا بالنوع الخامس من رواية الصيرورة، فإنه سيكون لزاماً علينا أن نتطرق إلى الأنواع الأخرى لهذه الرواية، غير أننا مع هذا لانسعى أبداً إلى الامتلاء التاريخي (لأن مهمتنا الاساسية نظرية)، أو إلى إقامة كل العلاقات والتوافقات التاريخية رغم أنها أساسية، ولا يراهن عملنا على الامتلاء التاريخي (الاشباع) في معالجة ودراسة هذه المسألة أبداً.

إن المكان الخاص في تطور الرواية التاريخية للصيرورة يحتله رابليه، أو إلى حد ما، غريميلسغاوزن، لأن روايته هي محاولة عظيمة لبناء صورة الإنسان النامي في الزمان الشعبي التاريخي الفلكلوري. وبهذا تكمن الأهمية الجبارة لرابليه بالنسبة لكل مشكلة استيعاب الزمان في الرواية، وكذلك وبشكل خاص لمشكلة صورة الإنسان الذي يصير. لذلك فإننا نوليه اهتماماً خاصاً إلى جانب غوته في عملنا (لقد كتب م. باختين كتاباً كاملاً عن رابليه حقق له شهرة عالمية – م).



إن القدرة على رؤية الزمان واستقرائه في الكل المكاني للعالم من جهة، وتلقي امتلاء المكان ككل يسير كحدث وليس كخلفية غير متحركة أو تلقي المعطى الجاهز بشكل دائم وأبدي، هي القدرة على استقراء ميزات حركة الزمان، بدءاً من الطبيعة وانتهاءاً بالأعراف والأفكار الإنسانية (حتى المفاهيم المجردة). يتجلى الزمان قبل كل شيء في الطبيعة: حركة الشمس والنجوم وصياح الديكة وفي الميزات المرئية والحسية لفصول السنة، ويجري كل هذا بعلاقة مستمرة وفقاً لعناصر الحياة الإنسانية، أي المعيشة والفعل والشغل - بمعنى الزمان الدوري ذي الدرجة المختلفة من التوتر: فنمو الأشجار والماشية وعمر الإنسان هي ميزات مرئية لمراحل أكثر طولاً، وهناك أيضاً علائم مرئية معقدة للزمان التاريخي بالمعنى الخاص - أي الآثار المرئية لإبداع الإنسان: آثار يده وعقله، المدينة والشارع والبيت والعمل الفني وكذلك التقنيات والتنظيمات الاجتماعية وإلى ماهنالك. يقرأ الفنان بهذه الميزات أعقد أفكار الناس والأجيال والعصور والأمم والجماعات الاجتماعية والطبيعية، ويترافق عمل العين التي ترى مع أعقد عمل فكري. ومهما كانت عميقة ومشبعة هذه العمليات المعرفية بالتصميمات الواسعة، فإنها لاتنفصل حتى النهاية عن عمل العين، عن الميزات الحسية الملموسة وكذلك الكلمة والصورة الحسية. وأخيراً فإن التناقضات الاجتماعية - الاقتصادية هي هذه القوى المحركة للتطور من الاختلافات البسيطة المرئية بشكل مباشر (التنوع الاجتماعي للبلاد على الطريق الطويل) حتى انعكاساتها العميقة الدقيقة في العلاقات الإنسانية والأفكار، حيث تدفع هذه التناقضات بالضرورة الزمن المرئي إلى المستقبل،



وكلما تبدت بشكل أعمق، كلما كان امتلاء الزمان المرئي في صور الفنان - الروائي أكثر اتساعاً وجوهرية.

لقد تجلت أحد قمم رؤية الزمان التاريخي في الأدب العالمي عند غوته.

لقد تم الإعداد لرؤية وتصوير الزمان التاريخي في عصر التنوير (وقد كانت النظرة غير محقة بالنسبة لعصر التنوير بخصوص هذه المسألة). فقد تم الإعداد هنا لميزات ومقولات الزمان الدوري أي الطبيعي والحياتي، ومن ثم الزمان الزراعي - الشغلي والحياة الرغيدة (طبعاً جرى بعض التحضير من قبل عصر النهضة، وفي القرن السابع عشر مع تأثير الأصول اليونانية والرومانية). إن لموضوعات فصول السنة والمواسم الزراعية والانتاجية، وكذلك عمر الإنسان والتي تستمر عبر كل القرن الثامن عشر، وزنها النوعي العالي في انتاجه الشعري. وزيادة على ذلك فإن هذه الموضوعات لا تبقى في المستوى الضيق للموضوع، وهذا أمر مهم بشكل خاص، بل إنها تكتسب أهمية حبكوية منظمة من الناحية الجوهرية (عند تومسون وغيسنبر وأصحاب زمن الرخاء الآخرين). يجب أن يعاد النظر باللاتاريخية المشهورة الزائفة لعصر التنوير في جوهرها. أولاً، إن تلك التاريخية للثلث الأول من القرن التاسع عشر، والتي رسمت صليباً بشكل متعجرف ومتكبر لعصور التنوير بما هو ضد التاريخ، قد تم إعدادها من قبل المنورين أنفسهم. ثانياً يجب أن يقيّم القرن الثامن عشر تاريخياً ليس من وجهة نظر هذه التاريخية المتأخرة فقط (نكرر التي أفرزها هو نفسه، أي القرن الثامن عشر)، بل بالمقارنة مع العصور السابقة. وعند ذلك، أي عند فهم هذا سوف يتجلّى القرن الثامن عشر كعصر الاستيقاظ الجبار للإحساس بالزمن، قبل كل شيء الإحساس بالزمان في الطبيعة وفي الحياة الإنسانية، وقد خيّمت حتى



الثلث الأخير الفصول الدورية (الأزمنة الدورية)، لكنها مع محدوديتها تحرث بمحراث الزمن، تحرث العالم الثابت للعصور السابقة، وتبدأ بالتجلي على هذه الأرضية المحروثة بالأزمنة الدورية ميزات التاريخ. ويتم شرح التناقضات المعاصرة، وتضفي بذلك بطابعها الأبدي المطلق من قبل الله في معاصرة تعددية زمانية التاريخ، وبقايا الماضي وبوادره ونزعة المستقبل، ويبدأ موضوع أعمار الإنسان بنفس الوقت مع هذا بانتقالها إلى موضوع الأجيال بفقدان طابعها الدوري، وتبدأ بالإعداد للأفق التاريخي، وتجري عملية الإعداد هذه لتعرية الزمان التاريخي في الإبداع الأدبي بشكل أسرع، أكمل وأعمق مما هو في الرؤية الفلسفية المجردة والأديولوجية التاريخية النخبة لرجال التنوير.

لقد تحققت الرؤية الفنية للزمن التاريخي عند غوته الذي كان في هذا المجال وريثاً مباشراً ومنهياً لعصر التنوير، وتحققت بأحد القمم (والذي بقي في بعض المجالات، كما سنرى لا يزاحم ولا يسبق).

سوف نبحث مشكلة الزمان والصيرورة التاريخية في إبداع غوته (وبشكل خاص صورة الإنسان الذي يصير أي الصيروري) بكل حجمه في الجزء الثاني من هذا البحث وسنتطرق هنا إلى بعض الميزات والخصائص للإحساس بالزمان عند غوته، لتوضيح التصورات التي قلناها عن المكان وعن استيعاب الزمان في الأدب.

سنشير قبل كل شيء (وهذا معروف للجميع) إلى الأهمية الاستثنائية للرؤية عند غوته، حيث تجتمع كل الأحاسيس الخارجية الباقية، وكذلك المعايشات الداخلية والتأملات والمفاهيم المجردة، حول عين الرؤية كمركز وكمرجع أول وأخير. يمكن، ويجب أن يكون كل ماهو جوهري مرئياً



وكل ماهو غير مرئي غير جوهري. ومعروفة للجميع الأهمية التي أعطاها غوته لحضارة وثقافة العين، وكيف فهم هو هذه الحضارة والثقافة بشكل عميق وواسع. فقد كان في فهمه للعين وللقدرة على الرؤية بعيداً تماماً عن الاتجاه العاطفي المقزّم، وكان بعيداً أيضاً عن الجمالية الضيقة. ولم تكن القدرة على الرؤية هي المرجع الأول فحسب، لا بل والأخير أيضاً، حيث كان يغني المرئي ويشبعه بكل تعقيدات الدلالة والمعرفة.

لقد كان غوته يتعامل بتصرف مع الكلمات التي لم تكن وراءها تجربة ورؤية شخصية. وبعد زيارته لفينيسيا قال متعجباً: «هاهي والحمد لله فينيسيا بالنسبة إلي مجرد كلمة بسيطة، وليست اسماً فارغاً والتي غالباً ما أخافتني وكأنني العدو القاتل للالفاظ التي تفقد الدلالة» (رحلة إلى إيطاليا).

يمكن أن تكون أعقد المفاهيم والأفكار المجردة حسب رؤيته ممتلئة بشكل دائم بالشكل المرئي، ويمكن أن تكون موضحة بواسطة المخطط الرمزي اللوحاتي، وكذلك القالب بواسطة الرسم المطابق. ويعبر غوته عن كل الأفكار العلمية البحتة وكذلك البنى على شكل مخططات دقيقة، رسوم ولوحات، بنى غريبة يستوعبها فيما بعد وينسجها بشكل مرئي. وفي أول ليلة من تقربه من شيللر لخص له تصوره للنبات، فأبرز غوته زمرة رمزية ببعض التشطيبات المميزة بقلمه أمام أعين محدثه. ومن خلال الاسترسالات اللاحقة عن الطبيعة والفن والتقاليد يحس غوته وشيللر بالضرورة الحية للجوء إلى الجداول والمخططات الرمزية، فهي تشكل وحدة الأمزجة، وجدولاً للتأثيرات المفيدة والمضرة للسطحية، وترسم المخططات نظرية الألوان لغوته.



حتى إن أساس الرؤية الفلسفية نفسه يمكن أن ينعكس في الصورة المرئية البسيطة والدقيقة. وعندما صحا غوته أثناء رحلته من نيابل إلى سيسليا لأول مرة في عرض البحر وانحصر خط الأفق حوله قال: «من لم يحاط بالبحر من كل الجهات، لن يكون لديه تصور عن العالم وعن علاقته بهذا العالم».

لقد كانت الكلمة بالنسبة لغوته متناسبة مع أدق الرؤية. ففي «الشعر والحقيقة» يخبرنا غوته عن الأسلوب القريب إلى حد ما، والذي غالباً ما لجأ إليه. فقد كان يسقط المادة الممتعة بالنسبة له أو الأرض على الورقة بواسطة بعض التشطيبات، أما التفاصيل فقد كان يملؤها بالكلمات التي يكتبها على نفس الرسم. وقد كانت تسمح له هذه الخلائط الفنية العجيبة أن يسترجع بذاكرته بدقة أية أرض، يمكن أن تلزمه للشعر أو القص.

وبهذا بالشكل كان غوته يريد ويقدر على الرؤية بالعين. لم يكن موجوداً بالنسبة له ما لا يراه، وبنفس الوقت فإن عينه لم ترد أن ترى (ولم تستطع) شيئاً جاهزاً وثابتاً. لم تعرف عينه المزيج المكاني البسيط وكذلك التعايش البسيط بين الأشياء والظواهر. فقد كان يرى وراء كل تنوع ثابت تعددية زمنية: فقد كان يتجلى المختلف بالنسبة له بدرجات مختلفة (وعصور) من التطور، أي أنه كان يكتسب دلالة زمانية. وهكذا يحدد غوته خصوصيته هذه بمقطع متغير عن علاقته بشيللر: «لقد امتلكت المنهج التحولي الذي يعكس التطور، لكنني لم أمتلك أبداً المنهج الذي يُنظم عن طريق المقارنة بين الظواهر التي يجاور بعضها الآخر. ولم أكن أعرف ماذا علي فعله، بل على العكس، سرعان ما كنت أتعامل مع علاقاتها ».

لقد كان المزج المكاني البسيط للظواهر عند غوته غريباً وعميقاً، فقد كان يشبعها ويغنيها بالزمان، يجسد فيها الصيرورة والتطور، وقد كان يوزع ما



يكمن بجانبه في المكان بدرجات زمانية مختلفة حسب عصور الصيرورة، وتتجلّى عنده المعاصرة في الطبيعة وفي الحياة الإنسانية كتعددية زمانية جوهرية: كمختلفات أو عبارات لدرجات ومراحل مختلفة من الماضي أو كبوادر لمستقبل قريب أو بعيد.

ومعروف للجميع نضال غوته البطولي لإدخال فكرة الصيرورة في العلوم الطبيعية، وكذلك فكرة التطور. ولا مجال هنا لتناول أعماله العلمية من حيث الجوهر، إذ نكتفي بالإشارة فقط أن الرواية الملموسة التي تجرد من الثبات وتتمازج مع الزمان، وتبحث العين التي ترى هنا وتجد الزمان، أي التطور والصيرورة والتاريخ. فهو يرد البصيرة لما يصير ويهيأ، بحيث يجري هذا كله بإيضاح منقطع النظير. وعندما كان يجتاز جبال الألب مسافراً، كان يلاحظ حركة الغيوم والغلاف الجوي حول الجبال، ويكوّن نظريته بخصوص الطقس، بحيث يحصل سكان المناطق السهلية على طقس جيد أو سيء بشكل جاهز، أما ساكنوا الجبال فإنهم يعيشون صيرورته.

والآن نقدم صورة ليست كبيرة لهذه الرؤية للصيرورة من «رحلة إلى إيطاليا».

عندما ننظر إلى الجبال من القريب ومن البعيد، فإننا نرى قممها تارة تبرق بالشمس وتارة أخرى ملبّدة بالضباب وتارة بين الغيوم الرعدية الدكناء، تحت هطول المطر أو مغطاة بالثلوج. وننسب هذا كله كنتيجة لتأثير الطقس، لأننا نلاحظ ونرى حركتها وتغيرها بشكل جيد بالعين البسيطة، بل على العكس تبقى الجبال بالنسبة لحواسنا الخارجية ثابتة بشكلها الحقيقي، ونحسها ميتة عندما نسكن ونفكر بأننا لانفعل شيئاً لأن



سكوناً يخيم علينا. لكنني منذ وقت بعيد لا أستطيع ألاّ أنسب الجزء الأكبر من التغيرات الجوية لتأثيرها الداخلي الهادىء والسري تحديداً.

ويطور غوته فرضيته فيما بعد، بأن قوة جذب كتلة الأرض وبخاصة أجزاءها البارزة (السهوب الجبلية) لاتغير شيئاً ثابتاً لايتغير ولا يتبدل، بل على العكس، فهي تقل بتأثير الأسباب المختلفة، وتارة تكبر أي تنبض دائماً. ويؤثر هذا النبض لكتلة الجبال نفسها تأثيراً جوهرياً على تغير الغلاف الخارجي. وبنتيجة هذا الفعل الداخلي للجبال نفسها يتولد الطقس الذي يتلقاه ساكنو المناطق السهلية بشكل جاهز.

لاتهمنا هنا أبداً اللااستقلالية العملية لهذه الفرضية، فالمهم هنا الخصوصية المنعكسة المميزة لرؤية غوته. فالجبال بالنسبة للمراقب العادي الثبات نفسه، وهي تجسيد للاحركة واللاتغير. وفي الواقع إن الجبال ليست ميتة، بل هي مجرد ثابتة، وهي ليست بدون فعل عموماً. لكنها تبدو هكذا فقط، لأنها تسكن وتستجم، أما قوى جذب الكتلة نفسها ليست غير متغيرة أيضاً، فهي دائماً قيمة مساوية لنفسها، تتغير، تنبض، تتذبذب، ولذلك تصبح الجبال التي تكثف هذه القوة متغيرة من الداخل، فاعلة ومبدعة للطبيعة.

وبالنتيجة فقد تغيرت تلك اللوحة التي بدأت مع غوته بشكل حاد ومبدئي. فقد أعطيت في البداية التغيرات الحادة للغلاف الجوي (أي البريق في الشمس الساطعة وكذلك الضباب والغيوم الرعدية والمطر الغزير والثلج) مع الخلفية الثابتة للحياة غير المتغيرة. وبالنهاية لم تبدُ عموماً الخلفية الثابتة وغير المتغيرة هذه، فقد تحولت إلى حركة أكثر جوهرية وأكثر عمقاً من الحركة الساطعة، بل الثانوية للجو، فأصبحت الخلفية فاعلة، وزيادة على ذلك في الجو نفسه وفي هذه الخلفية، وانتقلت الحركة الحقيقية وكذلك الفعل.



تنعكس هذه الخصوصية لرؤية غوته في مثالنا بهذا الشكل أو ذاك تبعاً للمادة بهذه الدرجة من الوضوح أو تلك، وبدا كل ما كان نائماً، بدت خلفيته صلبة وغير متحركة وانخرط في الصيرورة، وتشبع حتى النهاية بالزمان، وحتى إنه بدا متحركاً إبداعياً وجوهرياً. وسنرى لاحقاً أثناء تحليلنا لـ«فيلهلم ميسر»، أن كل ما كان يخدم عادة في الرواية كخلفية صلبة وقيمة غير متغيرة كمقدمة غير متحركة لحركة الفكرة، أصبح هنا حاملاً من حيث الجوهر للحركة تماماً ويصبح مركزاً تنظيمياً لحركة الفكرة التي تتغير بفضله الرواية من حيث الجوهر. لقد تجلت الحركة الجوهرية بالنسبة إلى المبدع العظيم غوته تحديداً في الخلفية اللامتحركة للبنى العالمية (الاجتماعية-الاقتصادية، السياسية والأخلاقية)، التي غالباً ما أعلنها غوته متغيرة وأبدية. وتبدأ هذه الخلفية لبنى العالم في «فيلهلم ميستر» بالنبضان ككتل جبلية في المثال الذي عرضناه، ويحدد هذان النبضان الحركة الأكثر سطحية وتغير المصائر الإنسانية والرؤى الإنسانية أيضاً. لكننا سنتحدث عن هذا فيما بعد.

وبهذا الشكل، نلاحظ قدرة غوته المدهشة على رؤية الزمان في المكان، حيث تدهش الطراوة الاستثنائية وسطوع هذه الرؤية للزمان (كما هو الحال عموماً عند كتاب القرن الثامن عشر، حيث يبتدىء الزمان بالنسبة لهم وكأنه لأول مرة، وترتبط فعلاً مع البساطة الأولية والنسبية إلى حد ما، وكذلك مع الوضوح الحسي الأكبر). لقد كان لغوته عين حادة إزاء كل ميزات الزمان في الطبيعة المرئية: فقد كان يقدر، مثلاً، بسرعة وبالعين المجردة أن يحدد أعمار الأشجار، وقد كان يعرف وتيرات نمو أنواعها المختلفة. لقد كان يقدر على رؤية العصور والأعمار. كانت لديه نظرة ثاقبة استثنائية لرؤية كل ميزات الحياة الإنسانية المرئية - من الزمان الحياتي



اليومي، الذي يقاس بالشمس والنظام الحياتي لليوم الإنساني، وحتى زمن الحياة الإنسانية كلها، أي أعمار وعصور صيرورة الإنسان، وتشير إلى الجوهرية للزمان السيري الأخيرة هذه بالنسبة لغوته وعن رؤياه العميقة لهذا الزمان والسير الشخصية والأعمال السيري التي كان لها وزنها النوعي الكبير في إبداعه والاهتمام الدائم بالأدب السيري والسيري الذاتي الذي كان يقسمه مع عصره (وتدخل الطرائق السيرية الذاتية في موضوعنا الخاص).

أما ما يخص الزمان الحياتي اليومي عند غوته، فإننا نذكّر بأي حب واجتهاد، وكان يحلل ويصور الزمان الحياتي للطليان في «رحلة إلى إيطاليا».

«في بلد، حيث تستمتع بالنهار، لكنك تفرح أكثر بالمساء، ويكون مجيء الليل مهماً بشكل خاص دائماً. وعندما ينتهي العمل، وعندما يعودون من النزهة، يريد الأب أن يرى ابنته مرة أخرى في البيت. لقد انتهى النهار، ولكن هل نعرف نحن ما هو النهار؟ ووسط هذه الظلامات الأبدية والضباب يكون النهار وكذلك الليل غير مبالين: وبالفعل، هل يجب علينا التنزه طويلاً فعلاً وأن نستمتع نحن بالسماء المفتوحة. وعندما تحل الليلة هنا واليوم، الذي يتألف من النهار والمساء، قد مرّ نهائياً، وقد تمت معايشة أربع وعشرين ساعة، وبدأ عد جديد من الزمان، تقرع الأجراس وتقرأ الصلوات الليلية. تدخل الخادمة الغرفة والفانوس مضيء بيدها وتقول: مساء الخير!، وينتقل هذا الجانب بشكل يتوافق مع فعل السنة، ولا يخطىء الإنسان الذي يعيش هنا حياة كاملة، لأن كل خير في وجوده لايقدر لساعة محددة، لكن بالنسبة لزمان النهار، وإذا فرضنا على هذا الشعب الزمان الألماني، فإنه كان من الممكن أن يتخبط تماماً، لأنه نفسه منسوج بشكل وثيق



مع الطبيعة المحيطة وقبل ساعة ونصف أو ساعة من حلول الليل تبدأ طبقة النبلاء بالخروج».

يحلل غوته فيما بعد بشكل مفصل أسلوبه الذي اختاره لترجمة الزمان الإيطالي المحدد إلى زمان ألماني، أي الزمان العادي الذي يقتضي المخطط، حيث يعطي بواسطة الدوائر المركزة الصورة الإيضاحية والرؤيوية لتناسب الزمان.

إنه الزمان الإيطالي المحدود (يجري عدّ الزمان من بزوغ الشمس بشكل حقيقي ويجري في أزمنة مختلفة من السنة، طبعاً بساعات)، ينسج بشكل وثيق مع الحياة الإيطالية كلها ويوقف الاهتمام في اللاحق نحوه أكثر من مرة. وتتخمر كل وصوف العيشه الإيطالية بالإحساس بالزمان اليومي المعيشي الذي يقاس بالاستمتاعات وجهد الحياة الحية للإنسان. وبهذا الإحساس بالزمان ينفذ الوصف الشهير للكرنفال الروماني.

ومع خلفية أزمنة الطبيعة هذه وكذلك المعيشة والحياة، وفي هذه الدرجة أو تلك الدورية، تتجلى خصوصية الزمان التاريخي بالنسبة لغوته وتنسجم معها، أي بصمات يد وعقل الإنسان الجوهرية، الإنسان الذي يغير الطبيعة وكذلك الانعكاس الجوابي لفعل الإنسان، وكل رؤيته التي خلقها وفقاً للأعراف. يبحث غوته قبل كل شيء ويجد الحركة المرئية للزمان التاريخي التي لاتنفصل عن الوضع الطبيعي وكل مجمل المواضيع التي يخلقها الإنسان، والتي ترتبط بشكل جوهري مع هذا الوضع الطبيعي. ويبدي غوته هنا حدة استثنائية وملموسية للرؤية.

هذه مثلاً أحد ميزات الاستخدام العرضي كحدة للنظر التاريخية التي تميز عين غوته، عندما كان يعبر في طريقه إلى بيرمونت بمدينة صغيرة اسمها



اينبيك، فإنه رأى مباشرة أن لهذه المدينة منذ حوالي ثلاثين كان رئيس بلدية فريد من نوعه.

وما الخصوصي الذي رآه؟ لقد رأى الكثير من الخضرة والأشجار، لاحظ طابعها غير العرضي، رأى فيها بصمات الإرادة الإنسانية التي كانت تعمل بشكل مخطط وموحد. وحسب عمر الأشجار الذي حدده تقريباً بالعين المجردة، رأى الزمان عندما كانت تتجلى هذه الإرادة الفاعلة بشكل مخطط.

ومهما كانت عرضية الحقيقة التي أوردناها نفسها بنفسها للرؤية التاريخية، ومهما كانت ضيقة مجالاتها ومهما كانت بدائية، ففيها تتجلّى بشكل دقيق وواضح جداً البنية لمثل هذه الرؤية نفسها. ولنتوقف عندها.

يتواجد هنا قبل كل شيء أثر جوهري حي للماضي في الحاضر. نؤكّد أنه جوهري وحي، لأنه لا يتم هنا إعطاء حطام ميت ولو بصورة ميتة مجرد من أية علاقة جوهرية بالمعاصر، المحيطة الحية أو المجردة من التأثير عليها أيضاً. فلم يكن غوته يحب الأغلفة المتحفية الأثرية للماضي المجرد، وكان يسميها أشباحاً، وقد طردها من نفسه. فهي كالجسم الغريب الأصل تدخل في الحاضر وهي ليست ضرورية له وغير مفهومة فيه. فقد كان يحس بالقرف من الاختلاط الميكانيكي للحاضر بالماضي المجرد من العلاقة الحقيقية للأزمنة من أعماقه. لذلك فلم يحب الذكريات التاريخية الظليلية بخصوص الأماكن التاريخية، أي ما يعرض عادة للسياح الذين يزورون هذه الأمكنة، وكان يكره قص الأدلاء السياحيين، أي أن حدثاً جرى هنا في زمن ما تاريخياً. كل هذه كانت أشباح مجردة من العلاقة الضرورية المرئية بالواقع الحي المحيط.



ومرة كان الدليل السياحي المرافق يتحدث في سيسيليا بالقرب من باليرمو في واد خلاب يتمتع بخصوبة قاتلة مع تلة بشكل وارف، يتحدث عن المواقع البطولية والعجيبة التي حققها هانيبال هنا في زمانه «فقد منعته بقسوة - قال غوته، من القص عن الأشباح القدرية الزائلة المثيرة». وفي الواقع ما العلاقة الضرورية الإبداعية (الفعالة والمفيدة من الناحية التاريخية) التي يمكن أن تكون بين هذه الحقول المزروعة بخصوبتها القاتلة والذكريات عن أخيلة هانيبال وخيوله؟.

لقد اندهش الدليل السياحي المرافق من عدم مبالاة غوته بالذكريات الكلاسيكية «لم أستطع بأي شكل أن أفسر ما كنت أحس به من هذا الخلط للماضي والحاضر».

وقد اندهش الدليل السياحي أكثر عندما أخذ غوته «غير المبالي بالذكريات التاريخية، يجمع بشغف أحجار من على ضفة النهر» ولم أستطع أن أشرح له أن أفضل وسيلة للحصول على مفهوم عن أرض الجبال يتمثل بدراسة الأنواع المائية التي تنقلها السواقي وهنا تنفتح مهمة ألا وهي تكوين تصور للنفس بالحطامات المستقلة عن القمم الكلاسيكية هذه للزمن القديم لكينونة الأرض بشكل دائم.

إن المقطع الذي أوردناه مميز جداً. ولا يهمنا وجود بعض الطبيعة الروسية فيه (تقابل الزمن الطبيعي والإبداع - ودائماً القمم الكلاسيكية للزمن القديم لكينونة الأرض والواد الخصب - أي التاريخ الإنساني بحروبه وفراغاته). فالمهم هنا شيء آخر أيضاً. ويبرز هنا، أولاً، الكره المميز عند غوته للماضي المحصور، الماضي بنفسه ولنفسه، لذلك الماضي القريب والأليف تماماً بالنسبة للرومانسيين. فهو يريد أن يرى العلاقات الضرورية



لهذا الماضي بالحاضر الحي، وبالتالي فهم المكاني الضروري لهذا التاريخ في جملة متصلة مع التطور التاريخي. فالجزء المعزول والمفصول من الماضي بالنسبة له شبح، وهو كريه ومخيف أيضاً، لذلك فهو يقابل الأشباح الزائلة بحطام الأحجار على ضفة الساقية، لأنه يمكن أن يكوِّن من هذه القطع تصوراً كاملاً عن طابع الأرض الجبلية كلها وعن ماضي الأرض الضروري. يتضح بالنسبة له كل العملية الطويلة التي بنتيجتها برزت هذه الحطامات بضرورة اليوم وهنا الآن، على ضفة الساقية. توضح نوعها وعمرها الجيولوجي، اتضح مكانها في تطور الأرض المستمر، حيث لا يوجد مزج عرضي ميكانيكي للماضي مع الحاضر. لكل شيء مكانه الضروري الصلب والضروري في الزمان.

ثانياً. وهذه ميزة مهمة جداً لرؤية غوته للزمان التاريخي، أي إن التاريخ يجب أن يكون إبداعياً، يجب أن يكون فاعلاً في الحاضر (ولو باتجاه السلبي غير المرغوب به بالنسبة له)، ويعطي مثل هذا التاريخ الإبداعي الفعلي والذي يحدد الحاضر إلى جانب هذا الحاضر توجهاً معروفاً للمستقبل، ويحدد مسبقاً المستقبل، وبهذا يتحقق امتلاء الزمان وزيادة على ذلك الامتلاء المرئي والواضح. فقد رأى غوته مثل الماضي هذا بمجال مصغر بالقرب من مدينة اينبيك. ويستمر هذا الماضي - أي التشجير المخطط - بالعيش بشكل فاعل في الحاضر (وفي هذه الحالة بالمعنى الحرفي) لأن الأشجار المزروعة ما تزال تعيش وتتابع العيش (النمو) وتجدد المستقبل، مكوِّنة بذلك هيئة معينة لمدينة اينبيك، ومؤثِّرة بذلك، طبعاً، إلى درجة معروفة ومصغرة على مستقبلها.

يجب أن نشير أيضاً إلى جانب آخر في مثالنا الصغير. إن رؤية غوته التاريخية تعتمد دائماً على تلقي الدقيق والعميق والملموس بما يخص الأرض؛



ويجب أن يتجلّى الماضي الإبداعي كماضٍ ضروري وفعّال في ظروف هذه، كأنسنة إبداعية لهذه الأرض، وتحوِّل هذه الأنسنة قطعة المكان الأرضي إلى مكان من حياة الناس التاريخية، إلى بقعة من العالم التاريخي.

لا يمكن أن تصبح الأرض والمنظر الطبيعي، حيث لا يوجد فيهما بالنسبة للإنسان فعل إبداعي ولا يمكن أن يؤهلا أو يبنيا حلبة التاريخ الإنساني. فقد كانت بالنسبة لغوته غريبة ومقرفة.

كما هو معروف، كان عصر غوته متميزاً بولعه بالطبيعة البرية (الموحشة)، وبالمنظر الطبيعي الخلاب الذي لا يكون بحوزة الإنسان، أي المنظر البدائي كما في الأدب وكذلك في الفن التشكيلي. كان كل هذا بالنسبة لغوته منفِّر من الأعماق. وفي عصر متأخر كان يتعامل غوته بشكل سلبيّ مع النزعات التحليلية التي انعكست على أرضية واقعية.

أرسل فريدريك غملين عام ١٨٢٠م إلى فيمار أعماله على النحاس وخصصها للطبعة المزخرفة لـ«الأينارد» لفرجيل اينبال كارو. فقد صور الفنان بلهجة واقعية المناطق الصحراوية والمستنقعات للحملة الرومانية، فأدان غوته اتجاهه، لكنه مع ذلك ثمّن عالياً موهبة الفنان «ما الذي يمكن أن يكون أحزن، -يقول غوته، -من المحاولة لمساعدة الشاعر فرجيل عن طريق تصوير المناطق الصحراوية، والتي لا يمكن أن تؤهل مرة ثانية أو تسكن أكثر الخيالات حيوية».

لقد كان يتم بناء وإرساء خيال غوته الإبداعي على أية أرض قبل كل شيء. وبفعل وجهة النظر والسكن فقط، كان يمكن أن يدرس غوته أية أرض. فقد فقدت الأرض أية دلالة مرئية ومضى بالتجرد عن الإنسان وحاجاته ونشاطه بالنسبة له. لأنه يمكن فهم كل المعايير وكل المجالات



الإنسانية الحية فقط من وجهة نظر الإنسان - البنّاء، ومن وجهة نظر تحويلها إلى قطاع (بقعة) من الحياة التاريخية. وسنرى بما فيه الكفاية الاستخدام الفني المنطقي لوجهة النظر هذه عند تحليل «فيلهلم ميستر».

هذه هي الخصائص البنيوية لرؤية غوته للزمن التاريخي، وكيف تتجلى في المثال البسيط الذي أوردناه. يقوم غوته في «الشعر والحقيقة» باعتراف هام جداً بخصوص هذه المسألة.

«يمتلكني إحساس واحد، يتخذ أشكالاً غريبة جداً، أي تمازج الماضي والحاضر في واحد، وقد أدخلت هذه النظرة في الحاضر شيئاً شبحياً. ويتم التعبير عن هذا الإحساس عندي في أعمال كثيرة صغيرة وكبيرة، وتعمل دائماً في الأشعار بشكل إيجابي، ولو في تلك اللحظة التي يتم فيها التعبير عنه بشكل مباشر في الحياة نفسها، وكان يجب أن يبدو غريباً، غير مشروح، ويمكن أن يكون مزعجاً».

لقد كانت ليولن ذلك المكان الذي يمكن أن يؤثر، ويترك فيّ انطباع لكرة القدم الذي لا يخضع للأخذ بعين الاعتبار، فقد أيقظته الحطامات والانهدامات (لأن البناء غير المنته، هو نفسه وكأنه يهدم إحساساً اعتدت عليه منذ أيام ستراسبورغ).

يدخل هذا الاعتراف الشهير بعض التصحيح لما قلناه سابقاً عن قرف غوته من الإحساس الرومانسي بالماضي، أي من أشباح الماضي، التي تجر لقاء الحاضر. يبدو أن مثل هذا الإحساس كان يراوده نفسه.

لقد كان الإحساس بتمازج الماضي والحاضر في شيء واحد، أي ذلك الذي تحدث عنه غوته، والذي أوردناه نحن، إحساساً مركباً، حيث دخل



فيه المكون الرومانسي (أو كما اعتمدناه بشكل افتراضي) «شبحي». لقد رافق هذا المكون المراحل المبكرة المعروفة في إبداع غوته (وقبل كل شيء في مرحلة ستراسبورغ) وقد كان أقوى، وقد أضفى تقريباً على كل إحساسه، وهذا ما كون الرومانسية المعروفة لأعمال غوته الموافقة عنده وبشكل مركز للأعمال القصيرة والشعرية فقط).

وإلى جانب هذا الجانب الرومانسي - الافتراضي، كان يتواجد في إحساسه بتمازج الماضي والحاضر منذ البداية مكون واقعي (كما اصطلحناه بشكل افتراضي أيضاً) وبفضل هذا تحديداً تواجد المكون الواقعي منذ البداية. ولا نجد الإحساس الرومانسي الصرف بالزمان عند غوته في أي مكان. ومع تطور غوته اللاحق فإن المكون الواقعي لا يقوى، لكنه يطرد المرحلة الرومانسية في مرحلة فيمار المبكرة، ويحرز انتصاراً تاماً تماماً تقريباً. وهنا يتجلى القرف العميق لغوته من المكون الرومانسي الذي يبلغ حدته الخاصة في مرحلة الرحلة إلى إيطاليا. ويمكن أن نلاحظ (نتتبع) الإحساس بالزمان عند غوته الذي يؤدي إلى التجاوز التدريجي المنطقي للمكون الرومانسي في تلك الأعمال التي انتقلت من المرحلة المبكرة إلى المتأخرة، وقبل كل شيء في «فاوست» وإلى حد ما في «ايغمونت».

يتجاوز غوته في عملية التطور هذا بخصوص الإحساس بالزمن تلك الجوانب الشبحية، القاتمة واللاتقريرية والتي كانت قوية في إحساسه الأول بتمازج الماضي والحاضر في كل واحد. لكن الإحساس بتمازج الأزمنة نفسه بقي بقوة زاهية وطراوة حتى نهاية حياته متألقاً بالامتلاء الحقيقي للزمان. وقد تم تجاوز الشبحية والقتامة واللاتقريرية بالجوانب البنيوية التي شرحناها



لرؤية الزمان: جانب العلاقة الجوهرية للماضي والحاضر، جانب ضرورة الماضي وضرورة مكانه في خط التطور المستمر، أي جانب التفعيل الإبداعي للماضي، وأخيراً، جانب علاقة الماضي والحاضر بالمستقبل الضروري.

ويهب هواء المستقبل العليل بشكل أقوى وأقوى ويتحول إلى إحساس بالزمان عند غوته، ويطفئ بذلك كل ما هو عاتم، شبحي ولا تقريري، ويمكن أن نحس بهبوب هذه الريح بشكل أقوى في «أعوام مغامرات فيلهلم ميستر» (وفي المشاهد الأخيرة للجزء الثاني من «فاوست»). وبهذا الشكل تألق إحساس واقعي واستثنائي من حيث القوة في الأدب العالمي، وبنفس الوقت تألق الإحساس بالوقت بوضوح دقيق بالزمان عند غوته من إحساس عاتم يخيف نفسه إلى تمازج الماضي بالحاضر.

نتوقف عند مكانية الرؤية للأرض والمنظر الطبيعي عند غوته: تشبع الأرض عين الرائي بالزمان، وزيادة على ذلك الزمان الإبداعي الفعال تاريخياً. كما قلنا أن وجهة نظر الإنسان - البنّاء تحدد تأمل وفهم المنظر الطبيعي عند غوته. ويلجم الخيال الإبداعي نفسه عند هذا، ويخضع نفسه في هذه الأرض لضرورة المنطق الحديدي لكينونتها التاريخية - الجغرافية.

يسعى غوته قبل كل شيء للنفاذ إلى هذا المنطق الجغرافي والتاريخي لكينونة الأرض، وزيادة على ذلك، فإن هذا المنطق يجب أن يكون من البداية وحتى النهاية مرئياً، واضحاً - مفهوماً. ولهذا كان لديه أسلوبه الأول للتوجه.

وفي «الشعر والحقيقة» ووفق رحلته إلى الألزاس يتحدث غوته: «وخلال ترحالي الذي ما يزال كثيراً في العالم. كم هو مهم أثناء رحلاتي



الاطلاع على اتجاه جريان الماء، سائلاً حتى عن أصغر ساقية، إلى أين تجري. وبفضل هذا كنا نحصل على نظرة عامة عن الحوض النهري الذي نتواجد فيه، وكنا نحصل على تصور عن العلاقة المتبادلة للمرتفعات والمنخفضات بواسطة هذا الخيط الدليل الذي يساعد النظر والذاكرة للخروج بشكل أسهل من التمازج الجغرافي والسياسي للأراضي».

وفي بداية «رحلة إلى إيطاليا»: ترتفع الأرض حتى تيرشينريت نفسها، وتجري المياه لملاقاتك، متجهة نحو الأيجر والألب: ويبدأ الانخفاض من تيرشينريت إلى الجنوب وتندفع المياه إلى نهر «دوناي» وأعرف أنا بسرعة غريبة الاتجاه في أي مكان، حالما أتمكن من معرفة فقط اتجاه ولو ساقية صغيرة أو أي حوض مائي يتبع له هذا النهر. وبهذا الأسلوب تستطيع ولو بواسطة التفكير أن تجري اتصالاً بين الجبال والسهول حتى في الأراضي التي لا تستطيع أن تحوطها بالنظر». ويتحدث غوته عن أسلوب هذا التأمل المناطق في «أنالي».

إن الشبح الديناميكي الحي للأنهار الجارية والأنهار الصغيرة والسواقي يعطي تصوراً واضحاً عن الأحواض المائية للبلدان وعن تضاريسها وعن حدودها الطبيعية والعلاقات الطبيعية، وعن الطرق المائية والبرية والتعرجات وعن الأماكن الخصبة والجافة وإلى ما هنالك وهذا ليس واحة جيولوجية وجغرافية مجردة - ففيها تتوضح بالنسبة لغوته كوامن الأرض التاريخية. إنها حلبة لذلك المجرى المكاني الذي يجري فيه تيار الزمان التاريخي. يتداخل الإنسان الفاعل في منظومة الحياة الحية والواضحة والمرئية وكذلك الجبال والسهول والحدود والطرق: ابْنِ، جفِّف المستنقعات،



أرصف الطرق عبر الجبال والأنهار، عالج الثروات الجبلية، استثمر السهول المسقية وإلى ما هنالك. وبذلك يتأمن للإنسان طابع جوهري للفعل التاريخي للإنسان. وإذا قامت الحروب، فسوف يكون واضحاً، كيفية خوضها (أي أن في هذا ضرورة أيضاً).

لا يريد غوته ولا يستطيع أن يرى أو يفكر بأية أرض وبأي منظر طبيعي مجرد من أصله للطبيعة المرضية، يجب أن يضاء بالفعل الإنساني والأحداث التاريخية، أن يضاء بجزء من المكان الأرضي، يجب أن يدخل في تاريخ الإنسانية الذي يكون خارجها ميتاً وغير مفهوم، ولا يمكن فعل أي شيء معه. لكن، لا يمكن فعل أي شيء بحدث تاريخي مع الذكريات التاريخية المجردة إذا لم يثبت في مكان أرضي، إذا لم يتم فهم (لم تتم رؤية) ضرورة القيام به في زمان معين وبمكان معين.

يريد غوته أن يوضح هذه الضرورة المرئية الملموسة للإبداع الإنساني والحدث التاريخي. يجب أن تسكت وتكبح أو تزول أي تخيلات، واختلافات وذكريات وأحلام، وكذلك التعليلات المجردة. يجب عليها أن تفسح المكان لعمل العين، التي تتأمل ضرورة القيام بالإبداع في أي مكان محدد في زمان محدد «ومجرد أن أفتح عيني واسعاً وأتذكر الأشياء بشكل جيد. وأنا لا أريد الاسترسال عموماً، إذا كان هذا ممكناً» ويضيف لاحقاً، «كم هو صعب أن تكوِّن لنفسك تصوراً عن الحضارات القديمة اليومانية والرومانية بالطبقات المتوضعة: المسألة أخرى فيما يسمى أرضاً كلاسيكية. إذا لم نتعامل معها بشكل أسطوري، بل يجب أخذها بشكل فعلي تماماً كما هي، وهذه هي الجسور التي تحدد بشكل حاسم الأفعال العظيمة، لذلك



أستخدم أنا بشكل دائم وجهة النظر الجيولوجية والواحاتية لإسكات قوة الخيال والإحساس المباشر واكتساب تصور واضح وحر عن الأرض ويستيقظ التاريخ فجأة إلى جانبها وكأنه حي ولا تستطيع أن تفهم ماذا يجري معك، - وأحس برغبة قوية بقراءة تاتسيت في روما».

هكذا تتوضح الضرورية الداخلية المرئية في المكان المفهوم بشكل صحيح، المرئي بصورة موضوعية (دون اختلاط الخيال والأحاسيس) للتاريخ (أي العملية التاريخية المحددة والأحداث).

إن لإبداع شعوب اليونان وروما نفس الطابع الضروري من الناحية الداخلية بالنسبة لغوته. «لقد صعدت إلى سبوليتو، وكنت على القسطل المائي الذي كان بنفس الوقت جسراً بين جبل وآخر. إنه العمل الثالث للقدماء الذي أراه، وفي كل مكان نفس الفكرة الجبارة. أما فنّهم العمراني فهو طبيعة ثانية تخضع لأغراض الحس الوطني. هكذا هو المسرح والمعبد وكذلك المجرى المائي. الآن فقط أحس، كم كان الكره عادلاً، الكره الذي ما هو إلاَّ نزق، مثلاً، الغلبة الشتائية في فيسينشتاين، إنه شيء كامل، تزيين ملبسي ضخم وكذلك آلاف الأشياء الأخرى المشابهة. ويبقى كل هذا خلقاً ميتاً، لأنه لا يوجد فيه شيء حقيقي، ليس فيه وجود داخلي، لا توجد فيه حياة ولا يمكن أن يكون أو أن يصبح عظيماً».

يتمتع الإبداع الإنساني بمشروعيته الداخلية، يجب أن يكون إنسانياً (ومشروعاً من الناحية الوطنية) لكنه يجب أن يكون ضرورياً، منطقياً وحقيقياً كالطبيعة. أما كل ما هو أخلاقي وأهوائي وخيالي مجرد فهو بالنسبة لغوته مقرف.



وليست مهمة الصحة الأخلاقية المجردة (العدالة الفكرية المجردة وإلى ما هنالك)، بل الضرورة بالإبداع، أي فعل تاريخي، كانت مهمته بالنسبة لغوته. وهذا يقيم حداً حاداً بينه وبين شيللر، بينه وبين أغلبية ممثلي عصر التنوير بمفاهيمهم الأخلاقية والعقلانية المجردة.

لقد أصبحت الضرورية، كما قلنا، المركز المنظم لإحساس غوته بالزمان. لقد أراد أن يشد ويوصل الماضي والحاضر والمستقبل بطوق الضرورة. ولقد كانت ضرورة غوته هذه بعيدة جداً عن ضرورة القدر، وكذلك عن الضرورة الطبيعية الميكانيكية (بالمعنى الطبيعي). لقد كانت ضرورة مرئية، ملموسة ومادية ولكنها كانت بنفس الوقت مادية إبداعية وتاريخية.

فالأثر الحقيقي، أي ميزة التاريخ هي إنسانية وضرورية، يجول فيها المكان والزمان بعقدة متصلة. فالمكان الأرضي والتاريخ الإنساني لا ينفصل بعضهما عن الآخر في الرواية الكلية الملموسة عند غوته، وهذا ما يجعل الزمان التاريخي في إبداعته مادياً ومكثفاً. أما المكان فمتوتراً هكذا ومدركاً من الناحية الإنسانية.

هكذا هي الضرورة قبل كل شيء في الإبداع الفني. يقول غوته بخصوص رسائل فينكيلمان الإيطالية: «لا شيء يتكلم غير إبداعات الطبيعة، التي تكون صادقة ومنطقية في كل أجزائها بشكل مقنع هكذا، كتراث الإنسان العقلاني الجيد، كالعنف الحقيقي الذي لا يكون أقل منطقية من الطبيعة. ويتم الإحساس هنا، في روما حيث تخيم مثل هذه الإرادة، حيث السلطة والنقود قد مجّدت الكثير من الحماقات، وهذا ما يتم الإحساس بشكل واضح وخاص».



يحس غوته بهذا التكثيف المدهش للزمان التاريخي في روما تحديداً، أي تجذره مع المكان الأرضي بشكل خاص. «تتم قراءة التاريخ بشكل مختلف هنا خاصة عن أي مكان آخر من الكرة الأرضية. ففي مناطق أخرى تقترب من المقروء من الخارج، أما هنا، فيبدو أنك تقرأ من الداخل، وكأن كل هذا يترامى حولنا وينطلق بنفس الوقت عنا نحن أنفسنا. وهذا لا ينسب إلى التاريخ الروماني فحسب، بل وللعالمي أيضاً. ومن هنا لا أستطيع أن أرافق الغزاة المحتلين حتى الفرات، أو بعد، يحصل لي نفس ما كان يحصل في ميدان العلوم الطبيعية، لأن التاريخ العالمي يرتبط بكل هذا المكان، فأنا أعتبر ذلك اليوم الذي دخلت فيه روما يوم ميلاد جديد لي، أي ولادة جديدة».

وفي مكان آخر يقول غوته مبرِّراً نيته بزيارة ستيسيليا: «إن سيتسيليا تشير لي إلى آسيا وأفريقيا، وليس عبثاً أن تقف النفس على نقطة سحرية يلتقي فيها الكثير في أقطاب التاريخ العالمي».

إن جوهر الزمان التاريخي في منطقة ليست كبيرة من الأرض في روما، وكذلك التعايش المرئي لمختلف العصور فيها يجعل المتلقي وكأنه مشترك بالمجلس العظيم للمصائر العالمية. إن روما هي مكان عظيم من التاريخ الإنساني: «عندما ترى أمام نفسك حياة تستمر ألفي سنة وأكثر، وقد تغيرت حتى الأساس في تعاقب العصور. ومع ذلك تبقى أمامنا تلك الأرض، نفس ذلك الجبل، وغالباً نفس ذلك الجدار أو العمود. أما في الشعب فقد استمرت، قبل كل شيء، أثار الطباع القديم. عندها تصبح مشتركاً بالقرارات العظيمة للمصير، بحيث يكون من الصعب في البداية على المراقب أن يحل إشكال تتالي روما وراء روما، وليس فقط الجديد وراء القديم، وكذلك العصور المختلفة للقديم والجديد الواحد تلو الآخر».



إن تزامن وتعايش الأزمنة في منطقة واحدة من المكان، أي في روما، مثلاً، يوضح بالنسبة لغوته «امتلاء الزمان، كما يحس به خلال رحلته التاريخية (فالرحلة الإيطالية هي الذروة)».

«ومهما يكن الأمر، فإنه يجب على كل شخص لدرجة تامة تقدم له الحرية، أن يتلقى على طريقته الأعمال الفنية. ومن خلال تجوالنا تولد لدي إحساس ومفهوم وتصور ملموس كمّا يمكن أن نسمعه بمعنى سام كتواجد للأرض الكلاسيكية، وأسمي أنا هذا قناعة حسية - فوق حسية، كائنة هنا وموجودة وكانت وسوف تكون. إن أعظم شيء وأروع شيء زائل ويكمن في طبيعة الزمان بشكل دائم بين نفسه، وفي طبيعة الزمان عناصر أخلاقية أدبية - فيزيائية متنافرة. وبهذه النظرة السريعة لم نكن نحس بالحزن عندما نمر بجانب الحطامات، بل على العكس كانت تغمرنا فرحة، بأنه قد تم الاحتفاظ بالكثير، وتمت إعادة بناء الكثير، وهو ما يزال أنيقاً وجباراً وقد كان في مأمن ما.

وبهذا الحجم الجبار، بلا شك، كانت فكرة كاتدرائية القديس بطرس أكثر عظمة وجرأة من كل معابد القوم وأنه لا يكمن أمام عيني فقط ما دمر قبل ألفي سنَة فحسب، بل وبنفس الوقت وما يمكن أن يكون حياً مرة أخرى بحضارة أكثر علواً.

إن تذبذب الذوق الفني نفسه، وكذلك السعي إلى البساطة العظيمة والعودة للاهتمام بالصغائر كله يشير إلى الحياة والحركة، ويقف تاريخ الفن والإنسانية بشكل متزامن أمام أعيننا.

يجب ألاّ تحزننا حتمية الاستنتاج أن كل شيء عظيم زائل، بل على العكس، إذا وجدنا أن الماضي كان عظيماً، بل يجب أن يدفعنا هذا إلى وعي



شيء ما مهم، مما يؤدي بالنتيجة حتى إلى ذلك الذي يتجه نحو الحطام، وقد دفع كل هذا أحفادنا إلى فعل الخير، مثلما استطاع أجدادنا فعله في زمانهم».

لقد أوردنا هذا الشاهد الطويل لكي نختم به جملة الاستشهادات التي أوردناها. وللأسف، لم يكرر غوته في ختام الانطباعات الرومانية لحن الضرورية الذي كان يعتبر بالنسبة له حلقة فعالة تربط الأزمنة، لذلك فإن الفقرة النهائية التي تدخل النفحة الجديدة للأجيال التاريخية (وسوف نلتقي معها في التفسير الأعمق في «فيلهلم ميستر») ستبسط وسيتم تخفيضها بروح «أفكار» هيردر - أي الرؤية التاريخية لغوته.

سنجري بعض الاستنتاجات للتحليل الأولي لرؤية الزمن عند غوته. فالميزات الأساسية لهذه الرؤية هي: تمازج الأزمنة (الماضي والحاضر)، وامتلاء ودقة قابلية الزمان لكي يكون مرئياً في المكان، وعدم انفصال زمن الحدث عن المكان الملموس لوقوعه، وكذلك تواصل الأزمنة القابلة للرؤية (أي الحاضر والماضي) وكذلك الطابع الإبداعي - الفعال (للماضي في الحاضر والحاضر نفسه) ومن ثم الضرورة التي تُمَرِّر الزمان، وتصل الزمان مع المكان فيما بينهما، ومن ثم أخيراً على أساس يقتضي الزمان المدون ضرورة ادخال المستقبل الذي ينهي امتلاء الزمان في الصور الفنية عند غوته.

من الضروري الإشارة بشكل خاص إلى إبراز الجوانب الضرورية وامتلاء الزمان، إن غوته، عندما يرتبط بشكل وثيق وجوهري بالإحساس بالزمان، الذي استيقظ في القرن الثامن عشر وعلى الأرض الألمانية والذي حقق أوجه عند ليسنغ وفينكيمان وهيردر، قد تجاوز في هذين الجانبين محدودية عصر التنوير، وكذلك أخلاقه المجردة، وكذلك عقلانيته



وخياليته. ومن جهة أخرى فإن فهم الضرورية كضرورة إبداعية من الناحية الإنسانية والتاريخية (أي الطبيعة الثانية) - هو المجرى المائي الذي يخدم جسراً بين جبلين، ويفصله عن المادية الميكانيكية لـ غلولباخ والآخرين. إن هذين الجانبين نفسهما يفصلان غوته بشكل حاد عن التاريخية الرومانسية اللاحقة أيضاً.

إن كل ما قلناه يشرح لنا المكانية الاستثنائية لرؤية وتفكير غوته في ميادين ومجالات الفعل الشامل. فكل ما هو غير موجود بوجهة نظر الخلود كمعلمه سبينوزا، موجود في الزمان وبسلطة الزمان. لكن سلطة هذا الزمان هي سلطة إبداعية - فعالة. إن كل هذا، أي من الفكرة الأكثر تجريداً حتى حطام الحجرة على ضفة الساقية، يحمل في نفسه حزن الزمان، وهو مشبع بالزمان ويكتسب فيه شكله ودلالته. لذلك فإن كل شيء متوتر في عالم غوته: فلا توجد فيه أماكن يابسة وثابتة، ولا توجد خلفية ثابتة، ولا يشترك في فعل وصيرورة (أحداث الديكور والوضع، ومن جهة أخرى يدون هذا الزمان في كل الجوانب الجوهرية وفي المكان الملموس ويتجسد فيه). فهذه الأفكار والنفحات الزمانية التي كانت بالنسبة للمكان المكاني المحدد لوقوعه، وكان يمكن أن تحدث في كل مكان وليس في مكان النفحات والأفكار الخالدة مائلة في عالم غوته. فكل شيء في هذا العالم زمكاني، مكاني حقيقي.

ومن هنا العالم المرئي الملموس - الفريد للمكان الإنساني وكذلك الإنساني الذي تنسب إليه صور الخيال الإبداعي لغوته الذي يخدم كخلفية متحركة وكمصدر لا ينضب لرؤيته الفنية من حيث التصوير. فكل شيء مرئي، كل شيء ملموس، كل شيء جسدي وكل شيء مادي في هذا العالم



وبنفس الوقت، فإن كل شيء متوتر ومفهوم وضروري من الناحية الإبداعية.

يجب على الشكل الملحمي الكبير (الملحمة الكبيرة)، بما في ذلك الرواية، أن يعطي صورة كلية للعالم والحياة، يجب أن يعكس العالم كله، ويعطي العالم والحياة كلها في الرواية بتقاطعها لكلية العصر. يجب أن تنوب الأحداث المصورة في الرواية عن كل حياة العصر، وفي هذه القدرة على البنيان، أن تنوب عن الكل الفعلي للجوهرية الفنية. وتكون الروايات بمستوى هذه الجوهرية، وبالتالي تكون الأهمية الفنية مختلفة للغاية وهي تتعلق قبل كل شيء بدرجة النفاذ الواقعي في كلية العالم الواقعية هذه والتي تجرد عنها الأهمية التي تصاغ في كل الرواية. إن «كل العالم» وتاريخه كتلك الواقعية التي تعاكس الروائي - الفنان، وقد تغير بشكل عميق زمان غوته من الناحية الجوهرية. وقبل ثلاثة قرون خلت كان «كل العالم» رمزاً خاصاً لا يمكن أن يكون مصوراً بشكل مطابق بأي قالب، بأية خريطة أو مجسم للكرة الأرضية. وقد كان «كل العالم» المرئي في هذا الرمز والمُدرك والواقعي بشكل مكثف كان مفتاحاً صغيراً فاصلاً للمكان الأرضي، وكذلك هذا الجزء الصغير المجزء من الزمان الفعلي وضاع الباقي كله بشكل تام في الضباب، وقد انتقل وتمت حياكته مع العوامل الغيبية، مع الزمان المحصور الخيالي العلمي والخيالي والمسألة لم تكنّ مجرد غيبة وكان الخيال العلمي يملأ الواقع الفقير، وقد جمّع وأنهى مفاتيح الواقع الغيبي إلى كل ميثولوجي، وقد خربت هذه الغيبية ومصت دم هذا الواقع الموجود، وامتصت الشوائب تناسب العالم الواقعي وفسخته وأعاقت العالم الفعلي والتاريخ الفعلي أن ينتهي إلى كل كامل مليء وموحد. ارتفع المستقبل الغيبي المعزول عن الخط



الأفقي للمكان الأرضي والزمان كعمود غيبي إلى تيار الزمان الفعلي، ومص دم المستقبل الواقعي والمكان الأرضي لحلبة هذا المستقبل العقلي معطياً بذلك للكل أهمية رمزية، ويفيد بذلك قيمة ويلتقي بكل ما كان يخضع للإدراك الزمري.

لقد بدأ «كل العالم» في عصر النهضة يتكثف إلى كل مليء فعلي وأصبحت الأرض مستديرة بشكل راسخ، وأخذت مكاناً محدداً في المكان الفعلي للمجرد، وبدأت المجرة نفسها تكتسب تعييناً جغرافياً (ليس كاملاً بعد) وفهماً تاريخياً (ليس كاملاً بعد أيضاً). وها نحن نرى عند رابليه وعند سرفانتس التكثيف الجوهري للواقع الذي لم يتم مص دمه بعد بكروية ذلك الاتجاه، لكن هذه الواقعية قد تمت أيضاً في الخلفية الضبابية المزعزعة جداً لكل العالم والتاريخ الإنساني.

لقد انتهى عمق دائرية وامتلاء وكلية العالم الفعلي بشكل نهائي وأولي في القرن الثامن عشر أي قبيل زمن غوته، تحدد وضع الكرة الأرضية في المجموعة الشمسية وكذلك علاقتها بالعوالم الأخرى لهذه المجموعة كما تحدد حجمها، بحارها وقاراتها (يابستها)، ومحتواها الجيولوجي وبلدانها وأنواعها ووسائل مواصلاتها وإلى ما هنالك. أصبحت مفهومة وتاريخية من الناحية الفعلية. المسألة ليست في كمية الاكتشافات العظيمة، وكذلك ليست بالرحلات الجديدة والمعارف المكتسبة، بل هي في تلك النوعية الجديدة لإدراك العالم الفعلي الذي ظهر بنتيجة هذا كله: لقد أصبحت الوحدة الحقيقية وكلية العالم من حقيقته المجردة، وكذلك البنى النظرية والكتب القيمة حقيقة للوعي الملموس و(العادي) والتوجه العملي، حقيقة للكتب



العادية والتأملات والأفكار اليومية، وارتبطت مع الصور المرئية المترسخة، وأصبحت بالتالي وحدة إيضاحية - مرئية. ولكيلا يتم التمتع بشكل مباشر بالقدرة على الرؤية، كان يمكن أن توجد معاملات حسية، ولعبت دوراً عظيماً في هذه الملموسية والإيضاحية والصلة المادية الحقيقية النامية بلا حدود (الاقتصادية وعلى أساسه الثقافي - الحضاري) مع كل العالم الجغرافي تقريباً. وكذلك الاتصال التقني مع القوى المعقدة للطبيعة (التأثير المرئي لاستخدام هذه القوى). لقد ساعد مثل هذا الشيء، كقانون الجاذبية لنيوتن، بالإضافة إلى الأهمية الفلسفية والطبيعية والعلمية المباشرة، مساعدة استثنائية لإيضاح العالم، فقد جعل هذا الشيء الوحدة الجديدة للعالم الفعلي واضحة ومرئية ومحسوس بها، وبالتالي مشروعيته الطبيعية الجديدة.

إن القرن الثامن عشر، أي الأكثر تحليلية وتجريداً، كان في الواقع زمن ملموسية وإيضاحية العالم الفعلي الجديد وكذلك تاريخه. فقد أصبح من عالم الحكيم وأصبح العالِم عالماً للإنسان العادي - العالم المتطور.

لقد لعب الصراع الفلسفي والمقالاتي الصحافي للمنورين مع الكل الغيبي والسلفي، الذي كان يغذي الرؤى والفن والحياة والبناء، دوراً جباراً في هذه العملية لتنظيف وتكثيف الواقع. وبشكل أقرب أصبح العالم بنتيجة النقد التنويري، كما لو أنه أكثر فقراً من الناحية النوعية، وفي الواقع فقد كان الفعلي فيه أقل بكثير، مما كانوا يفكرون من قبل. وأصبحت الكتلة المطلقة للواقع، للكينونة الفعلية وكأنها أصغر، أي تقلصت، وأصبح العالم أكثر فقراً ويباساً. لكن هذا النقد التجريدي السلبي للتنويرين، بتشتيتهم للبذور الغيبية والوحدة الأسطورية ساعد الواقع أن يتجمع ويتقلص إلى كل مرئي



للعالم الجديد. انعكست في الواقع المكثف جوانب جديدة وآفاق لا تنتهي. وتبلغ هذه الفعالية الإيجابية لعصر التنوير أحد قممها في إبداع غوته.

وتمكن متابعة عملية الاستدارة المنتهية هذه وكذلك كلية العالم العقلي في السيرة الإبداعية لغوته. ولا مجال هنا للدخول في هذا بشكل مفصل. لقد كانت الخريطة الجبلية الجيدة لأوروبا بالنسبة له حدثاً أيضاً. وقد كان الوزن النوعي للرحلات والكتب الجغرافية الأخرى (وقد كان وزنها النوعي كبيراً في مكتبة غوته) وكذلك الكتب التي لها علاقة بالآثار وبالتاريخ (وبخاصة تاريخ الفن) كبيراً جداً في مكتبة غوته التي كان يعمل بها.

لقد كانت عملية الملموسية الإيضاحية والكلية هذه ما تزال تكتمل. ومن هنا طراوتها المدهشة وبروزها على السطح عند غوته، وقد كانت الأقطاب التاريخية (خطوط العرض) جديدة من روما وسيسيليا، وكان ما يزال الإحساس بامتلاء التاريخ العالمي نفسه طرياً (هيردر).

ولأول مرة يتم في روايات غوته «أعوام التلمذة» و«أعوام الترحال» سحب كلية العالم والحياة بمقطع العصر إلى العالم المنسوب، الموضح والممتلئ والواقعي. وكانت هذه الكلية الكبيرة للعالم والتاريخ تقف وراء كل الرواية، وقد كانت كل رواية كبيرة في كل العصور من تطور هذا النوع موسوعية «دون كيخوت». غير أن روايات عصر النهضة، وفي روايات الفروسية المتأخرة «أماديس» وفي روايات عصر الباروك فقد كانت الموسوعية تحمل طابعاً كتابياً مجرداً، ولم يكن خلفها أي قالب للبطل.

غير أن اختيار الجوهري واستدارته (تكور الأرض - كرويتها) في الكل الروائي كان يحمل حتى منتصف القرن الثامن عشر (أي قبل فيلدنغ وشتيرن وغوته) طابعاً آخر.



طبعاً، إن التكثيف الجوهري لكل الحياة، الذي يجب أن تكّونه الرواية (وكذلك العمل الملحمي عموماً) ليس أبداً تلخيصاً اختصارياً لكل هذا الكل، وليس استنتاجاً موجزاً لكل أجزائه. ولا يمكن الحديث عن هذا، وهذا غير موجود، طبعاً، في روايات غوته. يجري الحدث هنا في المنطقة التي تحدد المكان الأرضي وهو يشمل فترة قصيرة للغاية من الزمان التاريخي، ومع ذلك يقف وراء عالم الرواية طوال الوقت هذا العالم الجديد الطلاني هنا ويرسله إلى رواية الممثلين - النوابَ (النائبين) الذين يعكسون الامتلاء الفعلي الجديد وملموسيته (الجغرافية والتاريخية بالمعنى الأكثر اتساعاً لهذه الكلمات)، ولا يتم ذكر كل هذا أبداً في الرواية نفسها، بل يتم الإحساس بالكلية المتماسكة للعالم الحقيقي وراء كل صورة منه، وتعيش كل صورة في هذا العالم تحديداً، وتكتسب بالتالي شكلها. ويتم تحديد الامتلاء الفعلي ونموذج الجوهرية نفسه تماماً. ويتم تعيين كل الطابع لصور الرواية بتلك العلاقة الجديدة التي دخلت منه بكلية العالم الواقعية بشكل مسبق.

وسنستعرض هذه العلاقة الجديدة بالعالم بشكل مختصر، معتمدين بذلك على الأفكار الإبداعية عند غوته (أما تحليل الروايات فهو مسألة لاحقة).

يتحدث غوته في أعماله السيرية الذاتية - أي في «الشعر والحقيقة» وفي «رحلة إلى إيطاليا» و«أنالي» بشكل مفصل عن جملة من أفكاره الفنية، التي إما أنها لم تتحقق على الورق، أو أنها تحققت بشكل جزئي. هكذا هي «محمد» و«الجيد الأبدي» و«نافزيكا» و«ثيل»، و«بيرمونت». وسوف نتوقف عند بعضها لأنها أكثر تمييزاً لمكانية الخيال الفني لغوته.



تتميز حكاية «باريس الجديد» للأطفال بميزة واحدة (انظر «الشعر والحقيقة» الكتاب الثاني)، وهذه الحقيقة هي التعبير الدقيق عن ذلك المكان الفعلي، حيث جرى الحدث المصور في الحكاية: فهو جزء من جدار لمدينة فرانكفورت، ويحمل هذا الجدار اسم «الجدار الرديء»، وبالفعل كانت في هذا الجدار فجوة بنافورة مع لوح مع كتابة منقوشة في الجدار، وكانت ترتفع خلف الجدار أشجار الجوز القديمة. فقد أضافت هذه الميزات الفعلية للمكان بوابة سحرية وقد تم تقريب الفجوة بالنافورة وكذلك الجوزات واللوحة، وكأن هذه الأشياء الثلاثة مختلطة. وهي تقترب تارة من بعضها، وتارة أخرى يبتعد بعضها عن الآخر. وقد كوَّن هذا الخلط للميزات المكانية الفعلية مع الحكاية رونقاً خاصاً: فنسجت فكرة الحكاية في الواقع الفعلي المرئي، وكأن الفكرة برزت بشكل مباشر في هذا «الجدار الرديء» القديم، الذي يحاط بأساطير ما وبنافورة في الفجوة العميقة والجوزات القديمة واللوحة المنقوشة. وقد تركت هذه الميزات للحكاية تأثيراً خاصاً على مستمعي غوته الصغار: فقد كان يقوم كل منهم «بحجة» إلى «الجدار الرديء» ليراقب الميزات الحقيقية. أي الفجوة والنافورة والجوزات. ولعل غوته خلق بهذه الحكاية أسطورة محلية ما، وكأن قداسة محلية صغيرة محلية قد نشأت (أي «الحج» إلى «الجدار الرديء»).

لقد أبدع غوته هذه الحكاية عام ١٧٥٧ - ١٧٥٨. وقد تم خلق وإبداع مثل هذه القداسة المحلية في نفس الأعوام لكن بمجال أكبر على شواطئ بحيرة جنيف، أي في مكان وقوع أحداث «لويزا الجديدة» لروسو: وقد أبدعت قداسة محلية مشابهة من قبل «كلاريسا غالول ريتشارد سون»،



وسوف تبدع فيها بعد قداسة محلية لفارتر. وقد كانت لدينا قداسة مشابهة مرتبطة بـ«ليزا الفقيرة» لكارامزين».

إن هذه القداسات المحلية الخاصة التي تقترن في الحياة بأعمال أدبية - هي خصوصية مميزة للنصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهي تتحدث عن إعادة توجه الصورة الفنية بالنسبة للواقع الفعلي. فقد كانت الصورة كما لوأنها تحس بسعي محدود لتلتحم بزمن محدد. أما الأهم فهو الموضع المرئي - الواضح، المحدد والملموس للمكان. والمسألة هنا ليست بواقعية الصورة نفسها بنفسها (وهذا لايفترض، طبعاً، عن طريق محدودية جغرافية دقيقة ولا اختلافية مكان الحدث). وقد تميز العصر المشار تحديداً، وليس حتى بتشابهها الحقيقي الداخلي، بقدر ماهو يصور عنها وكأنه كائن فعلاً، أي في الزمان الفعلي، في الحدث الواقع (ومن هنا العلاقة المميزة للاتجاه العاطفي بشكل خاص بصورة الإنسان الفنية كإنسان حي وبالتالي «الواقعية الساذجة» المقصودة للصورة وتلقيها من قبل الجمهور). وتتجلى علاقة الصورة الفنية بالعالم الموضح الجديد والملموس جغرافياً وتاريخياً هنا بالشكل الأولي، ولكنه مع ذلك دقيق وحتى إنه واضح. وتشير هذه القداسات المحلية قبل كل شيء إلى الإحساس الجديد تماماً بالمكان والزمان في العمل الفني.

يتجلى السعي إلى التثبيت الجغرافي الملموس في رواية غوته للأطفال، تلك المتعدده الاصوات أيضاً، التي عمل عليها غوته في وقت متأخر أكثر (أنظر «الشعر والحقيقة» الكتاب الرابع). (لقد بحثت لهذا الشكل العجيب عن مضمون بدراستي لجغرافية تلك الأراضي، حيث عاش أبطالها،



وخلقوا لإحياء الوصف الجاف للموضع مثل تلك العلاقات الإنسانية التي تتطابق مع طباع الشخصيات واهتمامها). وتتجلى، كما نرى هنا، تلك الأنسنه المميزة للأراضي الجغرافية الملموسة.

يتحدث غوته في «رحلة إلى إيطاليا» عن ولادة طابع وفكرة مسرحية «نافريكايا». وقد ترسخت هذه الفكرة في سيتسيليا، حيث ظهرت صور أوديس بشكل مباشر أمام غوته من منظر طبيعي لجزيرة ولبحر من هذا البلد «لقد قصدت بهذه الفكرة البسيطة أن أحيي غنى النفحات الثانية وبمستو خاص والوضع الخاص للفعل الذي يتشكل على خلفية المد والجزر، وبعدها بقليل:«والآن عندما أرى أمامي بشكل مجرد كل هذه الشطآن والتلال قبيل الجبال، وكذلك الرؤوس والخلجان والجزر والمضائق والصخور والرمال التي ازدحمت بالحرش والمروج السهلية والحقول الخصبة، الحقول المزروعة والأشجار الباسقة واللوز المتموج، والجبال المغطاة بالغيوم، والسهول المرحة دائماً، والقمم والشواطىء وكل هذا محاط بالبحر المتناوب بتنوعه. الآن فقط أصبحت كلمة أوديس بالنسبة إلي حية» (VI، 343 - 342).

أما فكرة «فيلهلم تيل» فهي متميزة أكثر من هذه الناحية. فقد تولدت صورة هذه الفكرة بشكل مباشر من التأمل الحي لأراضي سويسرا التاريخية. ففي «أنالي» يتحدث غوته: «عندما كنت في الطريق ذهاباً وإياباً خلال الرحلة إلى سويسرا عام ١٧٩٧، تأملت بعين حرة ومفتوحة جزيرة فيرفالدشتيت، شويتس، فليولين و«التدفور»، فقد أرغمت خيالي أن يملأ هذه الأراضي بالشخصيات التي تعتبر واحة جبارة، وأية صورة يمكن أن



تظهر لخيالي بشكل أسرع، أكثر من صورة تيل ومعاصرية الشجعان» (أنالي ص ١٤١ - ١٤٢). فقد برز تيل نفسه بالنسبة لغوته تجسيداً للشعب، في صورة من القوة الهائلة للثقل ولكل حياته التي تشتغل بنقل جلود الحيوانات المفترسة الثقيلة والأشياء الأخرى عبر جبال الوطن.

لنتوقف أخيراً عند الفكرة التي ظهرت عند غوته خلال تواجده في بيرمونت.

إن أرض بيرمونت مفعمة بالزمان التاريخي، ويشار إليها في كتب الرومان وهنا تصل المخافر الأمامية لروما، وتمر أحد ثلاثة أقطاب التاريخ العالمي التي تأملها غوته من الرومان. وقد استمرت حتى الآن الممرات القديمة أيضاً. وتتحدث التلال والسهول عن المواقع التي حصلت عليها، ويتم الاحتفاظ بآثار القدم في أصل مسميات الأماكن المختلفة والجبال وفي عادات الناس. ففي كل مكان توجد ميزات الماضي التاريخي التي تبرز المكان. وتحس بنفسك هنا وكأنك محصور بدائرة مغناطيسية، يقول غوته: «وتطابق الماضي والحاضر وتتأمل المكانية الشاملة في ضوء الوسط المكاني الأقرب، وأخيراً تحس بنفسك في حالة مريحة، لأنه يبدو للحظة، أن مايصعب التقاطه قد أصبح مادة للتأثير المباشر».

وتظهر هنا، في هذه الظروف الخاصة فكرة العمل الذي كان يجب أن يكون مكتوباً بأسلوب نهاية القرن السادس عشر، ويتم نسخ كل المخطط المرسوم ماقبل غوته من حيث الفكرة، بشكل أدق مع نغمات الأرض وتحليلها التاريخي، حيث يتم تصوير الحركة العفوية للشعب والمصير العجيب بمعنى بيرمونت. ويقف في رأس الحركة فارس مقدام، ينظم



الحركة ويقود الشعب إلى بيرمونت مع تباين التنوع الاجتماعي التمايزي للجماهير الشعبية. أما الجانب الجوهري فهو تصوير بناء المكان المأهول الجديد وكذلك التفاضل الاجتماعي الموازي، وإبراز طبقة النبلاء (النخبة). أما الموضوع الأساسي فهو عمل الإرادة الإنسانية المنظمة بشكل إبداعي، العمل بالمادة الخام للجماهير الشعبية بشكل عفوي. وبالنتيجة يظهر شعب جديد في المكان التاريخي القديم لبيرمونت. وتدخل في الخاتمة نفحة عظمة مستقبل بيرمونت، على شكل التفريق لثلاثة غرباء وصلوا بيرمونت وهم شاب ورجل وحكيم (رمز الأجيال التاريخية). وكل هذه الفكرة ليست إلاّ محاولة لتحويل الإرادة التاريخية الإبداعية إلى فكرة، وكذلك الأمر بالنسبة للجماهير العفوية من الشعب، ومن ثم الإرادة المنظمة للزعماء، حيث تعتبر بيرمونت أثرها المرئي بشكل مباشر، أو بشكل آخر التيار الذي يصعب التقاطه للزمان التاريخي، التقاطه وتثبيته بالتأمل المباشر.

وهذه هي الأفكار الإبداعية التي لم يحققها غوته. فهي مكانية عميقاً، حيث يمتزج الزمان والمكان هنا في وحدة مستمرة، كما في الفكرة نفسها، كذلك وفي صورها المستقلة، وتخدم الأرض الملموسة والمعينة تماماً كنقطة للخيال الإبداعي في الغالب. لكن هذا ليس منظراً طبيعياً مجرداً، مشبعاً بمزاج التأمل، لا، أبداً، إنها قطعة من التاريخ الإنساني، زمان تاريخي مكثف في المكان، لذلك فإن الفكرة (مجمل الأحداث المصورة) وكذلك الشخصيات لاتدخل فيه من الخارج، ولاتخلق بالمنظر الطبيعي، بل إنها تتجلى فيه من البداية، وهي موجودة فيه، أي تلك القوى التي صاغت وألفت هذا المنظر الطبيعي وجعلته أثراً متكلماً لحركة التاريخ (الزمان التاريخي) وقد تحددت بشكل قدري حركته اللاحقة لدرجة معروفة، أو



تلك القوى الإبداعية التي تحتاج إليها هذه الأرض كما من ينظم ويكمّل العملية التاريخية المتجسدة فيها.

لقد أصبح مثل هذا المدخل إلى الأرض والتاريخ وكذلك وحدتهما المستمرة، ومن ثم تداخلهما، ممكناً فقط، لأن الأرض لم تعد جزءاً من الطبيعة المجردة وجزءاً من العالم الممتلىء، غير الواضح والدائري بشكل رمزي. أما الحدث فلم يعد مقطعاً من الزمان غير الواضح الذي يساوي نفسه في كل مكان والذي يوجه (الزمان) ويملىء ويرد بشكل رمزي (قابل للإرجاع). وقد أصبحت الأرض بدورها جزءاً لايعوض من العالم المحدد جغرافياً وتاريخياً، أي هذا العالم الفعلي تماماً والمرئي فعلاً، عالم التاريخ الإنساني، أما الحدث فقد أصبح جانباً جوهرياً، وغير قابل للانتقال في هذا الزمان من هذا التاريخ الإنساني المحدد، الذي يحدث في هذا العالم الجغرافي المحدد جغرافياً فيه وحده، وبنتيجة العملية الملموسية المتبادلة هذه والتداخل المتبادل، لم يصبح العالم والتاريخ أكثر فقراً أو أقل، بل على العكس، تكثفت وامتلأت وتجسدت بإمكانيات إبداعية من الصيرورة الفعلية اللاحقة اللانهائية ومن التصور كذلك. إن عالم غوته هو بذرة نباتية فعلية حتى النهاية، بذرة مرئية - موجودة وبنفس الوقت مليئة بالمستقبل والواقعي فعلاً الذي ينمو منه.

وها هو ذا الإحساس الجديد بالمكان والزمان يؤدي إلى التغيير الجوهري لتوجه الصورة الفنية. فقد كانت تحس بقوة جذب غير قابلة لكي يتم اجتيازها في مكان محدد، وكذلك بالزمان المحدد في هذا العالم، الذي أصبح محدوداً وواقعياً. وينعكس هذا التوجه الجديد كما في الشكل الأولي (لكنه يكون دقيقاً) بالنسبة للمقدسات المحلية، الواقعية والساذجة للأبطال



الأدبيين (أبطال الأعمال الأدبية)، وكذلك في الشكل المعقد والأعمق في مثل هذه الأعمال لفيلهلم ميستر، التي تكمن على الحدود بين الرواية والملحمة الجديدة الكبيرة.

ولنعرّج على إحدى الدرجات المبكرة في تطور الإحساس بالزمان في القرن الثامن عشر كما تمثلت عند ج.ج. روسو.

لقد كان الخيال الفني لروسو مكانياً كذلك. فقد اكتشف للأدب (وللرواية تحديداً) مكاناً خاصاً ومهماً جداً اسمه «الطبيعة». وبالفعل فإن هذا الاكتشاف كان ككل الاكتشافات الحقيقية معداً ومجهزاً من قبل السابق. لقد استطاع روسو أن يحس عميقاً بالزمان في الطبيعة، وقد تداخل زمان الطبيعة وزمان الحياة الإنسانية عنده بتأثير متبادل وثيق وتداخل وبني أيضاً. لكن جانب التاريخية الفعلية للزمان كان ما يزال ضعيفاً جداً. وانفصل زمان الرفاه فقط عن الخلفية الدورية للزمان الطبيعي بالنسبة له، وتجاوز الزمان السيري الذي تجاوز الدورية، ولم يتجاوز الزمان الذي لم ينضب حتى النهاية في الزمان التاريخي الفعلي. لذلك فإن جانب الضرورة التاريخية الإبداعية كان تقريباً غريباً تماماً بالنسبة لروسو.

وعندما يتأمل روسو المنظر الطبيعي، كما يتأمله غوته، فإنه يملؤه بصور الناس، أي يؤنسه. لكن هؤلاء الناس ليسوا مبدعين ولا بناة، بل هم أناس الحياة الرغيدة، الذاتية والسيرية. من هنا كانت الفكرة عنده فقيرة (ويلاحظ في أغلب الأحيان - حب مشوب بالآلام والأفراح، والشغل الرغيد). ويحمل المستقبل عنده طابعاً خيالياً «للعصر الذهبي» (تغيير النظام التاريخي بالكلمات) وهو مجرد من الضرورة الإبداعية.



يتعشق روسو أثناء رحلة إلى تورين مشياً على الأقدام بمنظر طبيعي قروي ويملؤه بصور خيالية: «لقد تخيلت نفسي - يقول روسو في الاعتراف - في بيت من الطين بطاولات القرويين، والألعاب في الحقول، والسباحة، وكذلك النزهات وصيد السمك، وتخيلت الثمار البديعة على الأشجار، والصبية تحت فيء الأشجار يعشقون..، حيث المتعة بالتسكع دون أن تعرف إلى أين تذهب» (الاعتراف الجزء الأول، الكتاب الأول).

وفي رسالة إلى مالزيرب (بتاريخ ٢٦ كانون الثاني عام ١٧٦٢) يبرز الجانب الخيالي أكثر في خيال روسو الفني:

«ولقد أهلتها (أي الطبيعة الخلابة) بشكل سريع بكائنات ملائمة ومتجانسة، ونقلت الناس إلى ملجأ الطبيعة، الناس الجديرين بسكنها. لقد كونت لنفسي مجتمعاً رائعاً، وخلق خيالي (أحيا) العصر الذهبي، وملأ هذه الأيام الرائعة بمشاهد حياتي التي ترسخت في ذكرياتي الحلوة، وكذلك بكل تلك التي كان يمكن أن يعطف عليها قلبي أيضاً، وأحسست بنفسي حساسة حتى الدموع، وأنا أفكر بمتعات حقيقية للإنسانية الخلابة جداً والنظيفة جداً، البعيدة الآن عن الناس».

إن هذه الاعترافات مفيدة جداً نفسها بنفسها، لكنها تصبح أكثر وضوحاً عند مقارنتها مع اعترافات غوته المتوافقة والتي أوردناها سابقاً، فيظهر مكان الإنسان، أي المبدع والبناء هنا، الإنسان المرفّه بالمتعة واللعب والحب، وعندما تجتاز الطبيعة التاريخ مع ماضيه وحاضره، فإنها تعطي للعصر الذهبي مكاناً مباشراً، أي الماضي الخيالي المسحوب إلى المستقبل الخيالي. كما أن الطبيعة الصرفة والخلابة تعطي مكاناً للناس الأنقياء



والسعداء. ويتم فصل المثالي والمبتغى هنا عن الزمان الفعلي، وكذلك عن الضرورة. فهو ليس ضرورياً، لأنه مبتغى فقط. لذلك فإن زمان كل هذه الألعاب والمواقد القروية واللقاءات الغريبة وإلى ما هنالك مجردة من الاستمرارية الفعلية والحتمية. وإذا وجد في النهار الرغيد تعاقب للنهار والمساء والليل، فإن كل الأيام الرغيدة متشابهة فيما بينها، يكرر بعضها الآخر. يتضح تماماً كذلك أن مثل هذا التأمل لا يؤخر النفاذ ألى المتأمل للرغبات الذاتية والانفعالات والذكريات الشخصية والتخيل، أي كل ما تم إسكاته وإخماده في تأمل غوته، ساعياً بذلك لرؤية ضرورة الوقوع المستقلة عن الرغبات والأحاسيس.

طبعاً، لا تشبع خصوصيات الإحساس بالزمان وحتى الزمان الطبيعي عند روسو بما قيل أبداً. ففي رواياته وأعماله السيرية الذاتية تتجلى جوانب أكثر عمقاً وجوهرية بالإحساس بالزمان: فقد عرف روسو الزمن الرغيد (الرفاه) والزمان السيري والسيري الأسري، وأدخل عناصر جديدة وجوهرية في فهم أعمار الإنسان وإلى ما هنالك، وسوف يتوجب علينا التطرق لكل هذه الجوانب لاحقاً.

يتميز النصف الثاني من القرن الثامن عشر في انكلترا وألمانيا، كما هو معروف بالاهتمام الزائد بالفلكلور، ويمكن القول حتى عن اكتشاف الفلكلور بالنسبة للأدب الذي جري في هذا العصر. والمسألة هنا تخص قبل كل شيء الفلكلور الوطني والمحلي(بحدود الوطني والقومي). لقد كانت الأغنية الشعبية والحكاية والأسطورة التاريخية والبطولية أو الأساطير (هنا ليست مثيولوجية، بل حكايات)، وكذلك الساغو قبل كل شيء وسيلة



جديدة وجبارة للأنسة وتكثيف المكان الأم. فقد دخلت مع الفلكلور ألى الأدب موجة قوية وفعالة جداً من الزمان التاريخي الشعبي الذي أثر تأثيراً عظيماً على تطور العقيدة التاريخية عموماً وعلى تطور الرواية خصوصاً.

فالفلكلور عموماً مشبع بالزمان، فكل صوره مكانية من حيث العمق. إذن إن الزمان في الفلكلور، وامتلاء الزمان فيه والمستقبل الفلكلوري والمقاييس الإنسانية الفلكلورية للزمان، كلها مسائل مهمة جداً وملحّة. ونحن هنا طبعاً لا نستطيع التطرق إليها، رغم أن الزمان الفلكلوري أثر تأثيراً فعالاً وضخماً على الأدب.

يهمنا هنا الجانب الآخر للمسألة، أي استخدام الفلكلور المحلي وبخاصة الاسطورة التاريخية البطولية والساغو لتقوية الأرض الأم في عملية الإعداد للرواية التاريخية. فالفلكلور المحلي يغني ويشبع المكان بالزمان ويشده إلى التاريخ.

كان استخدام المحلية من قبل بيندار في هذه الناحية مميزاً جداً على الأرضية اليونانية - الرومانية. وقد اشترك كل حد وطرف في ألمانيا عن طريق الانتقال الفني المعقد للأساطير المحلية مع الحفاظ على كل غناه المحلي بالوحدة مع العالم اليوناني، وكان لكل نبع وتلة ودغل ومنعطف للشريط الساحلي أسطورته، ذكرياته، حدثه، بطله، ونسج بيندار هذه الأساطير المحلية بواسطة الاسترسالات والتداعيات الفنية والتوافقات البيانية والعلاقات السلالية مع الأساطير الهلنستية العامة وخلق نسيجاً موحداً متراصاً، يشمل كل الأرض اليونانية، وكأنها تعطي بديلاً شعرياً شعبياً للوحدة السياسية المفقودة.



ويمكن أن نجد مثل هذا الاستخدام للفلكلور المحلي، لكن في ظروف تاريخية أخرى وبأغراض أخرى عند والتر سكوت.

يميز والتر سكوت السعي إلى الفلكلور الثابت تحديداً، فقد قطع كل اسكتلندة وبخاصة المناطق التي تقع على حدودها مع انكلترا. كان يعرف كل انحناء في التويد، وكل قبو لأي قصر، وكان يضاء كل هذا بأسطورة وأغنية أو قصيدة شعرية تاريخية وملحمية، وكانت كل بقعة من الأرض مزودة بالنسبة له بأحداث محددة للأساطير المحلية، وكانت متوترة عميقاً بزمان أسطوري، وكان يدّون أي حدث بصرامة، ويكثف بميزات مكانية. فقد كانت عينه قادرة على رؤية الزمان بالمكان.

لقد كان لهذا الوقت (الزمان) عند والتر سكوت في تلك المرحلة المبكرة من ابداعه، أي عندما أبدع «أناشيد حدود اسكتلنده وملاحمها «نشيد المغني الأخير» و«ليلة قبيل يوم أيفان» و«والليدي من البحيرة»، طابع الماضي المحصور أيضاً. وبهذا اختلافه الجوهري عن غوته. إنه الماضي الذي يقرؤه والتر سكوت، في الركامات والتفصيلات المختلفة للمنظر الاسكتلندي، كان يرضي نفسه، وكانت أسطورته تغلق الماضي الخاص، فالحاضر المرئي يستدعي التذكر لهذا الماضي. وكان يحفظ عنه الماضي، وليس الماضي بشكله الحيوي الفعال. لذلك فإن امتلاء الزمان حتى في الملاحم الفلكلورية الأفضل حتى والتر سكوت أصغري.

يتجاوز والتر سكوت في المرحلة الثالثة للرواية في إبداعه هذا القصور (ولكن ليس إلى النهاية)، ويبقى في المرحلة السابقة المكانية العميقة لتفكيره الفني وقدرته على قراءة الزمان في المكان، وتبقى عناصر النفحة الفلكلورية



للزمان (الزمان التاريخي - الشعبي)، وتبدو كل هذه الجوانب فعالة جداً بالنسبة للرواية التاريخية. ويجري بنفس الوقت مع هذا استيعاب التفرعات الدوائية للتطور السابق لهذا النوع، وبخاصة الرواية السيرية والأسرية ورواية المتعة، ومن ثم أخيراً استيعاب الدراما التاريخية، ويتم تجاوز انغلاف التاريخ على هذه الأرضية، ويتحقق امتلاء الزمان الضروري بالنسبة لهذه الرواية التاريخية.

لقد رسمنا بشكل مختصر أحد أهم المراحل على طريق استيعاب الزمان التاريخي الفعلي من قبل الأدب، مرحلة تتمثل قبل كل شيء بشخصية غوته الجبارة، ومع ذلك يبدو لنا، أنه قد توضحت الأهمية الاستثنائية لمشكلة استيعاب الزمان نفسه في الأدب وبخاصة في الرواية.



دليل الأعلام

١ - ابيلار بيير (١٠٧٩ - ١١٤٢) فيلسوف فرنسي ولاهوتي وشاعر.

٢ - أوغسطين القديس (٣٥٤ - ٤٣٠) مفكر مسيحي وكاتب.

٣ - أفير ينتسبف (١٩٣٧ -) عالم لغة وأدب روسي (سوفييتي).

٤ - اينكونتي انينسكي (١٨٥٦ - ١٩٠٩) شاعر روسي، أحد أعلام الرمزية الروسية.

٥ - أبولي (١٢٤ - ؟) كاتب روماني.

٦ - أرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) فيلسوف يوناني.

٧ - أسكولدوف (١٨٧١ - ١٩٤٥) فيلسوف روسي.

٨ - بايرون (١٧٨٨ - ١٨٢٨) شاعر انكليزي.

٩ - باكونين أ.أ. (١٨١٤ - ١٨٧٦) ثائر روسي، أحد مؤدلجي الشعبية.

١٠ - بالزاك أنوريه (١٧٩٩ - ١٨٥٠) كاتب فرنسي.

١١ - بالمونت.د. (١٨٦٧ - ١٩٤٢) شاعر روسي، من أنصار الرمزية.

١٢ - بارتيلمي جان جاك (١٧١٦ - ١٧٩٥) علاّمة فرنسي وكاتب.

١٣ - باخوفين يوهان يعقوب (١٨١٥ - ١٨٨٧) مؤرخ للدين والحق من سويسرا.

١٤ - بيلنسكي ف.غ. (١٨١١ - ١٨٤٨) ناقد أدبي روسي.

١٥ - بيلي أندريه (بوغايف ب.ن.، ١٨٨٠ - ١٨٣٤) كاتب روسي وشاعر وأحد منظري الرمزية.

١٦ - بيرغسوف أندي (١٨٥٩ - ١٩٤١) فيلسوف فرنسي، أحد منظري الحدسية في فلسفة الحياة.

١٧ - بيرنارد ك. (١٠٩٠ - ١١٥٣) لاهوتي فرنسي وصوفي، أحد زعماء الكنيسة الكاثوليكية.

١٨ - بلوك أ.أ. (١٨٨٠ - ١٩٢١) شاعر روسي.

١٩ - بلوك مارك (١٨٨٦ - ١٩٤٤) مؤرخ فرنسي.



٢٠ - بودلير شارل (١٨٢١ - ١٨٦٧) شاعر فرنسي.

٢١ - بوغاتشو جوفاني (١٣١٣ - ١٣٧٥) كاتب إيطالي.

٢٢ - برينتانو كليمينس (١٧٧٨ - ١٨٤٢) كاتب ألماني.

٢٣ - بريونو (بريونوت) فيرديناند (١٨٦٠ - ١٩٣٨) عالم ألسنية فرنسي.

٢٤ - بريوسوف.ف.ي (١٨٧٣ - ١٩٢٤) شاعر روسي.

٢٥ - فاغنر ريخارد (١٨١٣ - ١٨٨٣) موسيقي ألماني، شاعر ومسرحي ومنظر للفن.

٢٦ - فيرجيل ماردن بولبي (٧٠ - ١٩ ق.م.) شاعر روماني.

٢٧ - فيرلين بول (١٨٤٤ - ١٨٩٦) شاعر فرنسي.

٢٨ - فيرنادسكي ف.أ. (١٨٦٢ - ١٩٤٥) علاّمة سوفياتي.

٢٩ - فيسلوفسكي أ.ن. (١٨٣٨ - ١٩٠٦) عالم لغة روسي.

٣٠ - فيتسل يوهان كارل (١٧٤٧ - ١٨١٩) كاتب ألماني.

٣١ - فيلاند كريستوف مارتن (١٧٣٣ - ١٨١٣) كاتب ألماني.

٣٢ - فيلمان يوهان يوكيم (١٧١٧ - ١٧٦٨) مؤرخ ألماني للفن اليوناني والروماني.

٣٣ - فينوغرادف ف.ف. (١٨٩٥ - ١٩٦٩) عالم لغة سوفييتي وعالم أدب.

٣٤ - فيتاسيك ستيفان (١٨٧٠ - ١٩١٥) عالم نفس نمساوي.

٣٥ - وولغرام فون ايشيتباخ (١١٧٠ - ١٢٢٠) شاعر ألماني.

٣٦ - مزدبيل م.أ. (١٨٥٦ - ١٩١٠) رسام روسي.

٣٧ - فونت فيلهلم (١٨٣٢ - ١٩٢٠) عالم نفس ألماني، فيلسوف ولغوي.

٣٨ - هانيبال (٢٤٧ أو ٢٤٦ - ١٨٣ ق.م) قائد عسكري قرطاجي.

٣٩ - غانسليك ادوارد (١٨٢٥ - ١٩٠٤) ناقد موسيقي نمساوي.

٤٠ - غارناك أودولف (١٨٥١ - ١٩٣٠) لاهوتي ألماني ومؤرخ ديني.

٤١ - غارتمان ادوارد (١٨٤٢ - ١٩٠٦) فيلسوف ألماني.

٤٢ - كوينيتشيلي غويدو (بين ١٢٣و١٢٤ - ١٢٧٦) شاعر إيطالي، مؤسس شعر الأسلوب الرقيق.

٤٣ - غفوزديف أ.ن. (١٨٩٢ - ١٩٥٩) عالم لغة سوفييتي.



٤٤ - هيغل .ف.ف. (١٧٧٠ - ١٨٣١) فيلسوف ألماني.

٤٥ - غينيه هنريك (١٧٩٧ - ١٨٥٦) شاعر ألماني.

٤٦ - غيورغي ستيفان (١٨٦٨ - ١٩٣٣) شاعرألماني.

٤٧ - هيررد يوهان غوتفريد (١٧٤٤ - ١٨٠٣) فيلسوف وكاتب ألماني.

٤٨ - هيرتسن أ.أ.ي. (١٨١٢ - ١٨٧٠) كاتب روسي.

٤٩ - غيسنر سالمون (١٧٣٠ - ١٧٨٨) شاعر وفنان سويسري.

٥٠ - غوته يوهان ولنغانغ (١٧٤٩ - ١٨٣٢) شاعر وفيلسوف ألماني وباحث.

٥١ - غيلدبراندت أدولف غون (١٨٤٧ - ١٩٢١) نحات ألماني كاثوليكي جديد ومنظر للفن.

٥٢ - غيبيل تيودور غوتليب (١٧٤١ - ١٧٩٦) كاتب ألماني.

٥٣ - غيرتسل رودرلف (١٨٤٦ - ١٩٤٧) عالم لغة وأدب ألماني.

٥٤ - غميلين فلهلم فريدريك (١٧٤٥ - ١٨٢٠) فنان ألماني.

٥٥ - غوغول نيكولاي فاسيليفتش (١٨٠٩ - ١٨٥٢) كاتب روسي.

٥٦ - غولباخ بول هنري ديتريخ (١٧٢٣ - ١٧٨٩) فيلسوف فرنسي.

٥٧ - غومبيرتس تيودور (١٨٣٢ - ١٩١٢) فيلسوف أماني وعالم لغة وأدب ومؤرخ للفلسفة اليونانية والرومانية.

٥٨ - غونتشاروف إيفان الكسندروفيتش (١٨١٢ - ١٨٩١) كاتب روسي.

٥٩ - غرانوفسكي تيموفي نيكولايفيتش (١٨١٣ - ١٨٥٥) مؤرخ روسي.

٦٠ - غريبويلدوف الكسندر سيرغيتفش (١٧٩٥ - ١٨٢٩) كاتب مسرحي روسي.

٦١ - غريغوري ديمتري فاسيليفتش (١٨٢٢ - ١٨٩٩) كاتب روسي.

٦٢ - غريمسفاوزن هانس يعقوب كريستوف (حوالي ١٦٢١ - ١٦٧٦) كاتب ألماني.

٦٣ - غرين غريم (١٩٠٤ -)كاتب ألماني.

٦٤ - غروس كارل (١٨٦١ - ١٩٤٦) عالم جمالي ألماني وعالم نفس.

٦٥ - غوكوفسكي غريغوري الكسندروفيتش (١٩٠٢ - ١٩٢٠) عالم أدب سوفييتي.

٦٦ - غومبلدت فيلهلم فون (١٧٦٧ - ١٨٣٥) عالم لغة وأدب ألماني وفيلسوف.



٦٧ - هوسيرل إيدموند (١٨٥٩ - ١٩٣٨) فيلسوف ألماني.
٦٨ - غيو جان ماري (١٨٥٤ - ١٨٨٨) فيلسوف فرنسي.
٦٩ - دانتي أ. (١٢٦٥ - ١٣٢١) شاعر إيطالي.
٧٠ - ديلغينغ أنطون أنطونوفيتش (١٧٩٨ - ١٨٣١) شاعر روسي.
٧١ - ديغو دانييل (حوالي ١٦٦٠ - ١٧٣١) كاتب انطليزي.
٧٢ - جوتودي بوندوني (١٢٦٦أو١٢٦٧ - ١٣٣٧) رسام إيطالي.
٧٣ - ديكنز تشارلز (١٨١٢ - ١٨٧٠) كاتب انكليزي.
٧٤ - ديلتي فيلهلم (١٨٣٣ - ١٩١١) فيلسوف ألماني ومؤرخ حضارة.
٧٥ - ديون خريز وستوم (حوالي ٤٠ وبعد ١١٢) فيلسوف يوناني وخطيب.
٧٦ - دودي الفونس (١٨٤٠ - ١٨٩٧) كاتب فرنسي.
٧٧ - دوستويفسكي فيودور فيفا يلوفيتش (١٨٢١ - ١٨٨١) كاتب روسي.
٧٨ - جان بول (ريختر أي.ب.، ١٧٦٣ - ١٨٢٥) كاتب أماني.
٧٩ - جينكين نيكولاي إيفانوفيتش (١٨٩٣ - ١٩٧٩) عالم لغة سوفييتي.
٨٠ - زيلينسكي فادي فرانتسيفيتش (١٨٥٩ - ١٩٤٤) عالم لغة وأدب ومؤرخ للحضارة اليونانية والرومانية.
٨١ - رولا إيميل (١٨٤٠ - ١٩٠٢) كاتب فرنسي.
٨٢ - كانط ايمانويل (١٧٢٤ - ١٨٠٤) فيلسوف ألماني.
٨٣ - كارمزين نيكولاي فيمايلوفيتش (١٧٦٦ - ١٨٢٦) كاتب روسي ومؤرخ.
٨٤ - كارو إينبال (١٥٠٧ - ١٥٦٦) كاتب إيطالي.
٨٥ - كارتسيغسكي سيرغي أوسيبوفيتش (١٨٨٤ - ١٩٥٥) عالم لغة روسي.
٨٦ - كيلير غوتغريد (١٨١٩ - ١٨٩٠) كاتب سويسري.
٨٧ - كيركيغور سيورين (١٨١٣ - ١٨٥٥) فيلسوف دانمركي.
٨٨ - كناجين يعقوب بوريسوفيتش (١٧٤٠ أو ١٧٤٢ - ١٧٩١) كاتب مسرحي روسي،شاعر ومترجم.
٨٩ - كونمين غيرمان (١٨٤٢ - ١٩١٨) فيلسوف ألماني رئيس مدرسة ماربورغ.



٩٠ - كوجينوف فاديم فاليريانوفيتش (١٩٣٠ -) عالم أدب سوفييتي.
٩١ - كونراد نيكولاي يوسنوفيتش (١٨٩١ - ١٩٧٠) عالم لغة وأدب سوفييتي ومستشرق.
٩٢ - كسينوفونت (حوالي ٤٣٠ - ٣٥٥ أو ٣٥٤ ق.م) كاتب يوناني ومؤرخ.
٩٣ - لاكالبرنيد غوته دي كوست دي (١٦٠٩ أو ١٦١٠ - ١٦٦٣) كاتب مسرحي فرنسي وروائي.
٩٤ - لانجيه كونراد (١٨٥٥ - ١٩٢١) فيلسوف ألماني.
٩٥ - لافورغ جيول (١٨٦٠ - ١٨٨٧) شاعر رمزي فرنسي.
٩٦ - ليبنيتس غوتغريد فيلهلم (١٦٤٦ - ١٧١٦) فيلسوف ألماني وعلامة وباحث.
٩٧ - ليوناردو دافنتشي (١٤٥٢ - ١٥١٩) رسام إيطالي.
٩٨ - ليسنغ غوتخولد ايفرايم (١٧٢٩ - ١٧٨١) منظر للفن ألماني، كاتب مسرحي وناقد أدبي.
٩٩ - ليتينباوير فيلهلم (١٩٠٧ -) فيلسوف ألماني.
١٠٠ - ليبس تيودور (١٨٥١ - ١٩١٤) فيلسوف ألماني وعالم نفس.
١٠١ - ليخاتشوف ديمتري سيرغييفيتش (١٩٠٦ -) عالم أدب سوفييتي ومؤرخ للحضارة.
١٠٢ - لوسكي نيكولاي أنوفرييفيتش (١٨٧٠ - ١٩٦٥) فيلسوف روسي.
١٠٣ - لوتمان يوري فيمايلوفيتش (١٩٤٢ - ١٩٩٤) عالم أدب سوفييتي.
١٠٤ - لوتسه رودلف غيرمان (١٨١٧ - ١٨٨١) فيلسوف ألماني، باحث وطبيب.
١٠٥ - لوينشتاين دانييل كاسبرفون (١٦٣٥ - ١٦٨٣) كاتب ألماني.
١٠٦ - لوكيان (حوالي ١٢٠ وبعد ١٨٠) كاتب يوناني.
١٠٧ - لويس ميتيو غريغوري (١٧٧٥ - ١٨١٨) روائي انكليزي وشاعر.
١٠٨ - مالزيرب كريتين غيليوم دي لاموانيون (١٧٢١ - ١٧٩٤) رجل دولة فرنسة.
١٠٩ - توماس مان (١٨٧٥ - ١٩٥٥) كاتب ألماني.
١١٠ - مارك ابريلي (١٢١ - ١٨٠) إمبراطور روماني وفيلسوف.



١١١ - ماركس كارل (١٨١٨ - ١٨٨٣) فيلسوف ألماني مؤسس الشيوعية العلمية.

١١٢ - ميكيل انجلو بوناروتي (١٤٧٥ - ١٥٦٤) نحات إيطالي ورسام وشاعر ورجل عمارة.

١١٣ - ميش غبروغ (١٨٧٨ - ١٩٦٥) مؤرخ للحضارة فرنسي.

١١٤ - مورغان لويس هنري (١٨١٨ - ١٨٨١) اختصاصي بالأجناس أمريكي، عالم آثار ومؤرخ للمجتمع البدائي.

١١٥ - مورياك فرانسوا (١٨٨٥ - ١٩٧٠) كاتب فرنسي.

١١٦ - بونابرت نابليون (١٧٦٩ - ١٨٢١) إمبراطور فرنسي.

١١٧ - تاريجني فاسيلي تروفيلموفيتش (١٧٨٠ - ١٨٢٥) كاتب روسي.

١١٨ - نيتشه فريدريك (١٨٤٤ - ١٩٠٠) فيلسوف ألماني.

١١٩ - نوفاليس (هاردينبورغ. فون، ١٧٧٢ - ١٨٠١) فيلسوف ألماني وكاتب.

١٢٠ - نيوتن اسحاق (١٦٤٣ - ١٧٢٧) فيزيائي انكليزي ورياضي.

١٢١ - أوزيزوف فلاديسلاف ألكسندروفيتش (١٧٦٩ - ١٨١٦) كاتب مسرحي روسي.

١٢٢ - باسترناك بوريس ليونيدوفيتش (١٨٩٠ - ١٩٦٠) شاعر سوفييتي.

١٢٣ - بترارك فرانشيسكو (١٣٠٤ - ١٣٧٤) شاعر إيطالي.

١٢٤ - بيتروني هاي (توفي عام ٦٦) كاتب روماني.

١٢٥ - بيشكوفسكي ألكسندر ماتفييفيتش (١٨٧٨ - ١٩٣٣) عالم لغة سوفيتي.

١٢٦ - بيندار (حوالي ٥١٤ - ٤٤٢ أو ٤٣٨ ق.م) شاعر يوناني.

١٢٧ - بيينسكي ليونيد يفيموفيتش (١٩٠٦ - ١٩٨١) عالم أدب سوفييتي.

١٢٨ - أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ ق.م) فيلسوف يوناني.

١٢٩ - بلوتاكس (حوالي ٤٥ - حوالي ١٢٧) كاتب يوناني، فيلسوف ورجل أخلاق.

١٣٠ - بوتوبيدان هنريك (١٨٥٧ - ١٩٤٣) كاتب دانمركي.

١٣١ - بوتيبنا ألكسندر أفاسييفيتش (١٨٣٥ - ١٨٩١) عالم لغة وأدب روسي وأوكراني.

١٣٢ - بوشكين ألكسندر سيرغييفيتش (١٧٩٩ - ١٨٣٧) شاعر روسي.

١٣٣ - رابليه فيلهلم (١٨٣١ - ١٩١٠)كاتب ألماني.



١٣٤ - رابليه فرانسوا (١٤٩٤ - ١٥٥٣) كاتب فرنسي.

١٣٥ - رافائيل سانتي (١٤٨٣ - ١٥٢٠) رسام إيطالي.

١٣٦ - ريمبرانت خارمينس فان رين (١٦٠٦ - ١٦٦٩) رسام هولندي.

١٣٧ - راميزوف ألكسي ميخالوفيتش (١٨٧٧ - ١٩٥٧) كاتب روسي.

١٣٨ - ديغل أليوز (١٨٥٨ - ١٩٠٥) عالم فن نمساوي.

١٣٩ - ريكرت هنريك (١٨٦٣ - ١٩٣٦) فيلسوف ألماني.

١٤٠ - ريلكه راينر ماريا (١٨٧٥ - ١٩٢٦) شاعر نمساوي.

١٤١ - ريتشاردسون صموئيل (١٦٨٩ - ١٧٦١) كاتب انكليزي.

١٤٢ - روزانوف فاسيلي فاسيليفيتش (١٨٥٦ - ١٩١٩) ناقد روسي وفيلسوف وكاتب مقالة صحفية

١٤٣ - روزانوف متفيي نيكانوروفيتش (١٨٥٨ - ١٩٣٦) عالم أدب سوفييتي.

١٤٤ - رولان رومن (١٨٦٦ - ١٩٤٤) كاتب فرنسي.

١٤٥ - روسو جان جاك (١٧١٢ - ١٧٧٨) فيلسوف فرنسي وكاتب ومنظر للفن.

١٤٦ - سيرفانتس سافيدرا ميغيل دي (عمّد ١٥٤٧ - ١٦١٦) كاتب اسباني.

١٤٧ - سكوت وولتر (١٧٧١ - ١٨٣٢) كاتب انكليزي.

١٤٨ - سكيوديري مادلين دي (١٦٠٧ - ١٧٠١) كاتبة فرنسية.

١٤٩ - سلوتشوفسكي قسطنين قسطنينوفيتش (١٨٣٧ - ١٩٠٤) شاعر روسي.

١٥٠ - سموليت طوباياس جورج (١٧٢١ - ١٧٧١) كاتب انكليزي.

١٥١ - سقراط (حوالي ٤٧٠ - ٣٩٩ ق.م) فيلسوف يوناني.

١٥٢ - سولوغوب (لقب للاسم تيتيرنيكوف ف.ك.، ١٨٦٣ - ١٩٢٧) كاتب وشاعر روسي.

١٥٣ - سوسيور فرديناند مونجين دي (١٨٥٧ - ١٩١٣) عالم لغة سويسري.

١٥٤ - سبينوزا بينيديكت (١٦٣٢ - ١٦٧٧) فيلسوف هولندي.

١٥٥ - ستانيسلافسكي (الكسيف ك.س.، ١٨٦٣ - ١٩٣٨) مخرج سوفييتي منظر للفن المسرحي.



١٥٦ - ستدال (بيل أ.م.، ١٧٨٣ - ١٨٤٢) كاتب فرنسي.
١٥٧ - ستيرن لورينس (١٧١٣ - ١٧٦٨) كاتب انكليزي.
١٥٨ - سوماروكوف ألكسندر بيتروفيتش (١٧١٧ - ١٧٧٧) شاعر روسي وكاتب مسرحي.
١٥٩ - تايتسيت بوبلي (حوالي ٥٨ وبعد ١١٧) مؤرخ روماني.
١٦٠ - تيكيري وليم ميكبيس (١٨١١ - ١٨٦٤) كاتب انكليزي.
١٦١ - تولستوي ألكسي قسطنين قسنطينوفيتش (١٨١٧ - ١٨٧٥) كاتب روسي.
١٦٢ - تولستوي ليف نيكولايفيتش (١٨٢٨ - ١٩١٠)
١٦٣ - توماشيفسكي بوريس فيكتوريفيتش (١٨٩٠ - ١٩٥٧) عالم أدب سوفييتي.
١٦٤ - تومسون جيمس (١٧٠٠ - ١٧٤٨) شاعر انكليزي.
١٦٥ - توغينيف إيفان سيرغيفيتش (١٨١٨ - ١٨٨٣) كاتب روسي.
١٦٦ - طينيانوف يوري نيكولايفيتش (١٨٩٤ - ١٩٤٣) عالم أدب سوفييتي وكاتب.
١٦٧ - دلبول غوراس (١٧١٧ - ١٧٩٧) كاتب انكليزي.
١٦٨ - فينيلون فرانسوا سالينياك دي لاموت (١٦٥١ - ١٧١٥) كاتب فرنسي ورجل دين.
١٦٩ - فيدلر كونراد (١٨٤١ - ١٨٩٥) فيلسوف ألماني ومنظر للفن.
١٧٠ - فيلدنغ هنري (١٧٠٧ - ١٧٥٤) كاتب انكليزي.
١٧١ - فيشر روبيرت (١٨٤٧ - ١٩١١) مؤرخ ألماني ومنظر للفن.
١٧٢ - فيشر فردريك تيودور (١٨٠٧ - ١٨٨٧) فيلسوفألماني وعالم جمال.
١٧٣ - فلوبير غوستاف (١٨٢١ - ١٨٨٠) كاتب فرنسي.
١٧٤ - فولكيلت يوهانس (١٨٤٨ - ١٩٣٠) فيلسوفألماني، عالم نفس وعالم جمال.
١٧٥ - فوسلير كارل (١٨٧٢ - ١٩٤٩) عالم أدب ولغة ألماني.
١٧٦ - فرانتسيسك أسيسكي (١١٨١ أو ١١٨٢ - ١٢٢٦) شخصية دينية إيطالية وشاعر.
١٧٧ - فرويد سيغموند (١٨٥٦ - ١٩٣٩) طبيب نمساوي وعالم نفس.
١٧٨ - فريدليندر غيورغي فيالوفيتش (١٩١٥ -) عالم أدب سوفييتي.
١٧٩ - هايدغر مارتين (١٨٨٩ - ١٩٧٦) فيلسوف ألماني.



١٨٠ - تشادايف بيتر ياكوفيليفيتش (١٧٩٤ - ١٨٥٦) مفكر روسي وكاتب مقالة صحفية.

١٨١ - تشيرنيشيفسكي نيكولاي غامزيلوفيتش (١٨٢٨ - ١٨٨٩) ناقد روسي وكاتب.

١٨٢ - شاتوبريان فرانسوا رينيه دي (١٧٦٨ - ١٨٤٨) كاتب فرنسي.

١٨٣ - شاخماتوف ألكسي ألكسندروفيتش (١٨٦٤ - ١٩٢٠) عالم لغة روسي ومؤرخ للأدب الروسي القديم.

١٨٤ - شكسبير وليم (١٥٦٤ - ١٦١٦) كاتب مسرحي انكليزي وشاعر.

١٨٥ - شيلينغ فريدريك فيلهلم يوسف (١٧٧٥ - ١٨٥٤) فيلسوف ألماني.

١٨٦ - شيللر يوهان كريستوف فريدريك (١٧٥٩ - ١٨٠٥) شاعر ألماني ومنظر للفن.

١٨٧ - شليغل فريدريك (١٧٧٢ - ١٨٩٢) فيلسوف ألماني، عالم لغة وأدب وكاتب.

١٨٨ - شوبنهاور أرتور (١٧٨٨ - ١٨٦٠) فيلسوف ألماني.

١٨٩ - شبيغلر أوستالد (١٨٨٠ - ١٩٣٦) فيلسوف ألماني.

١٩٠ - شبيتسر ليو (١٨٨٧ - ١٩٦٠) عالم لغة وأدب نمساوي.

١٩١ - ستيدرين (ساليتكوف م.ي.، ١٨٢٦ - ١٨٨٩) كاتب روسي.

١٩٢ - ايبنغواز غيرمان (١٨٥٠ - ١٩٠٩) عالم نفس ألماني.

١٩٣ - ايخنباون بوريس ميخالوفيتش (١٨٨٦ - ١٩٥٩) عالم أدب سوفييتي.

١٩٤ - ابيكتيت (حوالي ٥٠ - حوالي ١٤٠) فيلسوف روماني.

١٩٥ - يورفي أنوري دي (١٥٦٨ - ١٦٢٥) كاتب فرنسي.

١٩٦ - يعقوبي فريدريك هنريك (١٧٤٣ - ١٩١٩) فيلسوف ألماني.

١٩٧ - ياسبرس كارل (١٨٨٣ - ١٩٦٩) فيلسوف ألماني.



ميخائيل باختين

النَّظرية الجمالية

«يمكن للمرء أن يطري ميخائيل باختين، دون كثير من الارتياب، لاعتبارين: أنه المفكر السوفييتي الأكثر أهمية في حقل العلوم الإنسانية، وأعظم منظر في حقل الأدب في القرن العشرين». هذا ما يقوله تودوروف، أحد أعظم مفكري القرن العشرين.

باختين هو المفكر والمنظر الروسي العملاق، صاحب المكانة الفريدة في الفكر الإنساني المعاصر. إننا نجد في كتابات باختين الأساسية العديد من الأفكار والمفاهيم التي تأسست عليها المدارس البنيوية وما بعد البنيوية والتفكيكية. إن انقسام الذات وتبددها وانتشارها في اللغة، هي إنتاج باختيني، وله السبق في الحديث عن وجوب الاهتمام بالمتكلم والشروط التي ينتج فيها المدلول.

هناك أفكار كبيرة ضمن أعمال باختين، وهي أفكار اعتمد عليها علماء اللغة والعلوم الإنسانية والاجتماعية وكذلك النقاد. إنه يكتب بعمق نادر، ويحمّل أفكاره زخماً جديداً، ويقتحم مناطق لم ينتبه أحد إلى وجودها. إنه يحاكي الأشياء ويقيم معها حواراً فاعلاً، فيصل إلى نتيجة مبهرة بسبب هذا الحوار.

يوجد في العلم الروسي مصطلح باسم باختين (باختينولوجيا)، وتقام مؤتمرات علمية في مختلف ميادين الحضارة والثقافة عن باختين وأفكاره، منها: المؤتمر الذي يجري كل سنة في مدينة سارانسك - المدينة التي أمضى فيها سنواته الأخيرة.




ISBN 978-9933-580-31-5

